

لغة الشعر الحديث

دراسة تطبيقية فى ديوان زرقاء اليمامة لأمل دنقل

د. مصطفى رجب



اغسطس
2000

كتابات نقدية
106

لغة الشعر الحديث

د. مصطفى رجب

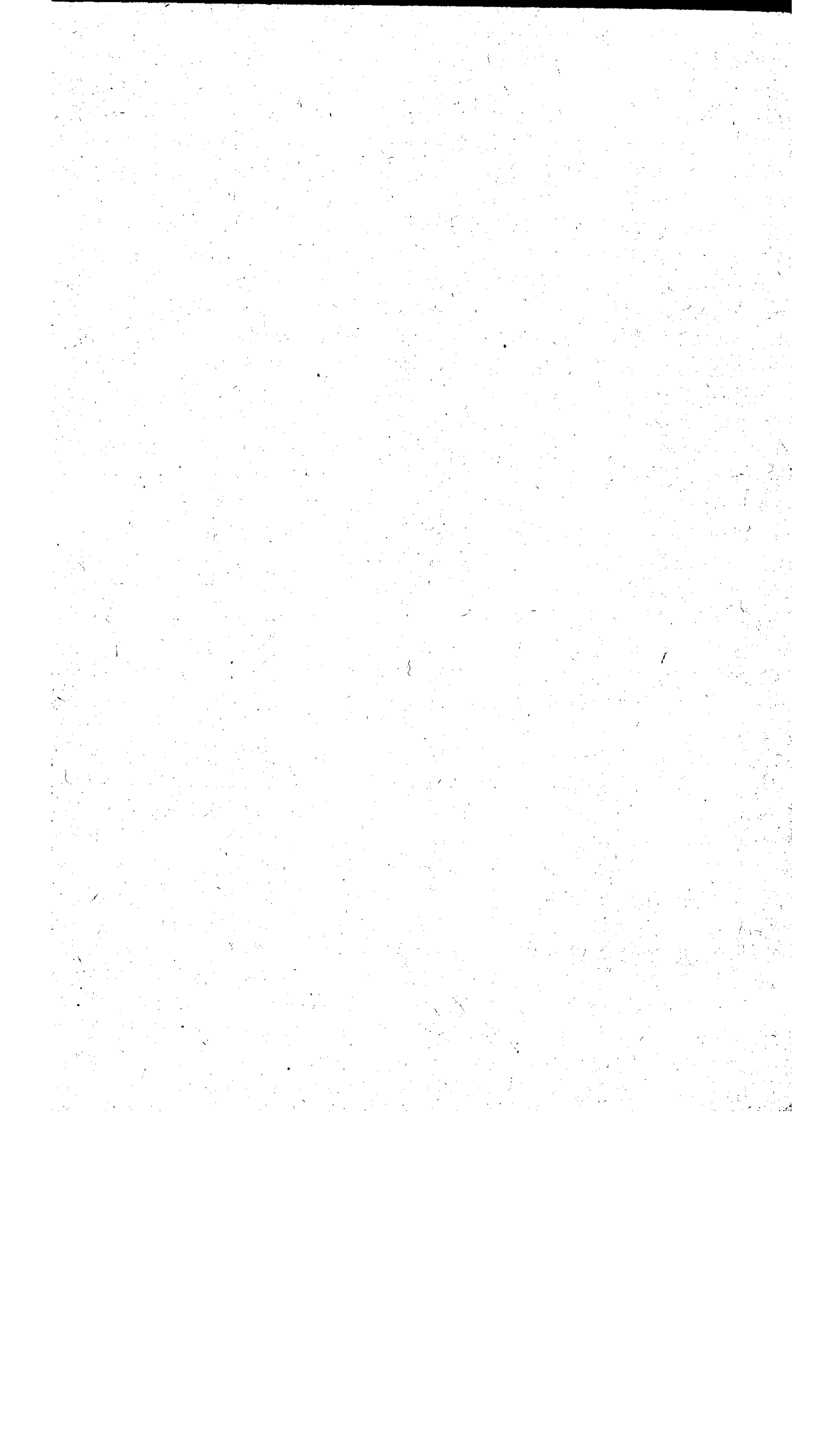
أول أغسطس ٢٠٠٠

الهيئة العامة لقصور الثقافة
كتابات نقدية - نصف شهرية (106)

المراسلات : باسم مدير التحرير
على العنوان التالى
١٦ أ ش أمين سامى - القصر العينى
رقم بريدى : ١١٥٦١

كتابات نقدية

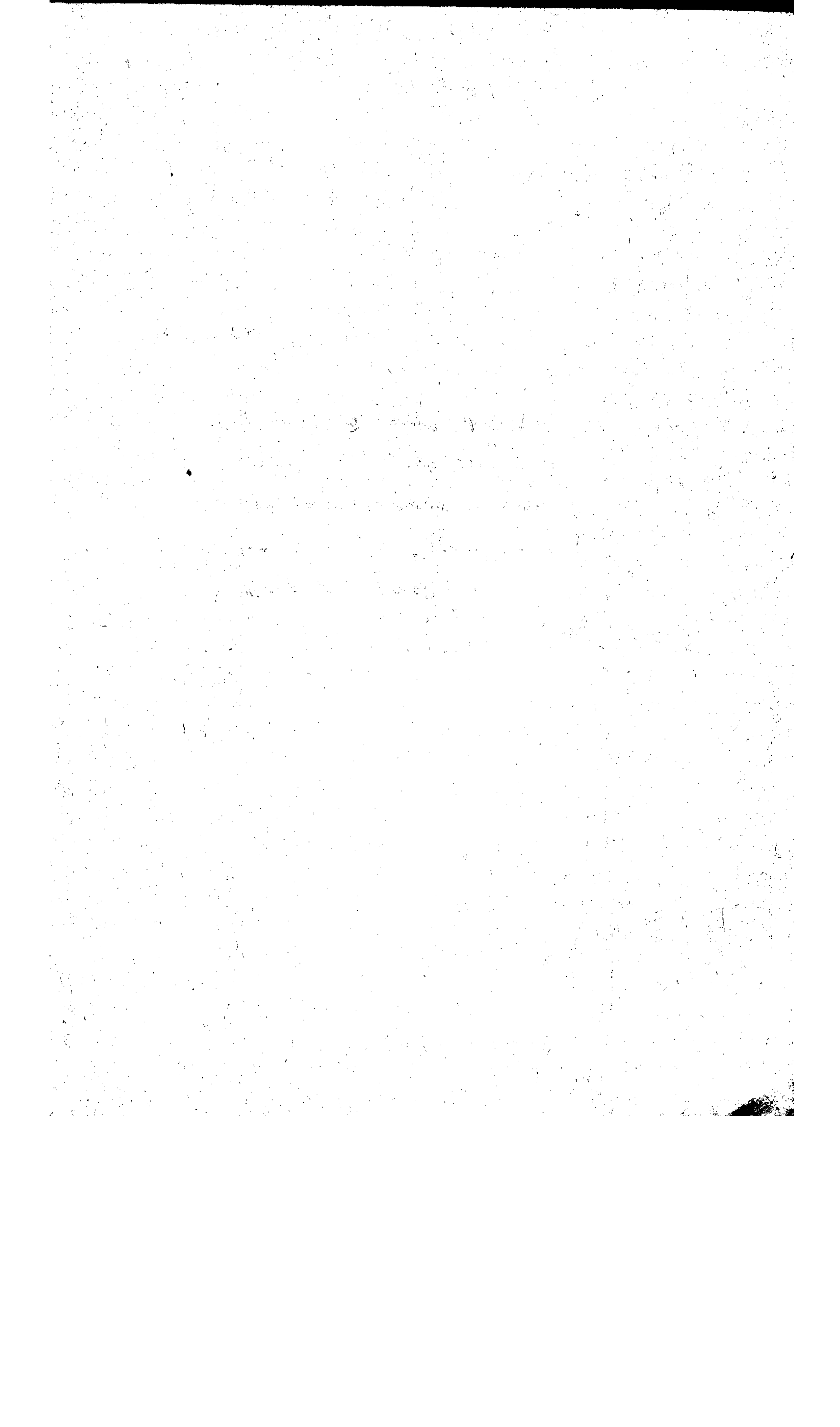
106



إهـــــداء

إلى الذين بقوا - مثلى - قابعين فى أرحـــام الريف لا تـزدهيـــهـم أضـــواء العواصم وبريق الحضارة.. يستدفئون بتـراثهم. ويتـدرعـون بلغتـهـم ضـد عواصف الزمن البغض .

مصطفى رجب



مقدمة:

ينتمى أمل دنقل فنيا إلى المدرسة الواقعية التي تبلور عطاؤها فى الخمسينيات والستينيات من هذا القرن على أيدى عدد من شعراء التفعيلة مثل: (١) صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى وعبد الرحمن الشرقاوى من الجيل الأول ثم جاء جيل الستينيات والسبعينيات وقد عبدت الطريق واستوت الواقعية على سوقها. وأصبح شعراؤها أمام مأزق التجديد الفنى ممثلا فى الشكل والمضمون.

وقد استطاع أمل دنقل(١٩٤١ ـ ١٩٨٣) أن يحدد لنفسه بين شعراء الجيل الثانى مكانا واضحا حيث خطا بالشعر الحر خطوات جادة وملحوظة. واتجه به اتجاها صريحا نحو مضمون سياسى/ اجتماعى كفل له جماهيرية لم تتح لكثيرين من نظرائه ومعاصريه. وقد نالت هذه الحقبة حظا لابأس به من الدراسات الأكاديمية على المستويات النقدية المختلفة غير أن الجانب الذى مازال مفتقرا إلى مزيد من الدراسات هو المجال اللغوى.

فلغة الشعر الحديث لم تدرس حتى الآن دراسة أسلوبية توضح أهم ظواهرها اللغوية التي يمكن بتحديدها أن تقدم للنقد الأدبي خدمات جلى(٣) إذ أن النقد اللغوي للنصوص أصبح الآن من أكثر الإتجاهات النقدية تراجعا وتقلصا مقابل الفيض الغامر من الدراسات النقدية التي تقوم على دراسة حياة المبدعين، أو ظروف مجتمعاتهم أو ما يسمى بالتحليل الإنطباعي للنص، أو التحليلي النفسي أو دراسة النص بتحليله فنيا لا لغويا.

وقد شهد كثير من الدارسين والنقاد والشعراء لأمل دنقل بأنه واحد من أكثر الشعراء المحدثين تعبيرا عن " الحداثة" بمفهومها الفني وبأنه من أكثر أصوات الشعر الحديث تميزا وتفردا(٣).

وهذا التفرد الذي امتاز به أمل دنقل جعله أكثر من غيره تأثيرا في الجيل التالي له من جهة.

ومن جهة ثانية جعله أكثر من غيره احتياجا إلى إبراز خصوصية التعبير عنده، مما دفعنا إلى إجراء هذه الدراسة التطبيقية بهدف رصد الخصائص اللغوية لأسلوبه على أربعة مستويات للتحليل اللغوي هي:

١ــ مستوى التحليل الصوتي

٢ــ مستوى التحليل الصرفي

٣ــ مستوى التحليل النحوى .

٤ــ مستوى التحليل الدلالى

حيث تناولنا فى مستوى التحليل الصوتى خواص الحروف الأكثر ترددا فى الديوان المدروس . والظواهر الصوتية العامة عند الشاعر. وتناولنا فى مستوى التحليل الصرفى المشتقات والفعل وأزمنته وأنواع الجموع المستخدمة. أما فى مستوى التحليل النحوى فقد تناولنا الجملة الإستفهامية والجملة الشرطية. وأخيرا تناولنا فى مستوى التحليل الدلالى دلالة المبانى، ودلالة المعانى مستقاة من مصادر الصورة الشعرية عنده.

ثم اتبعنا هذه الدراسة التطبيقية بإعداد قائمتين:

ــ قائمة تمثل الرصيد اللغوى للشاعر.

ــ قائمة تمثل المعجم الشعرى الخاص بالشاعر.

أهمية هذا البحث:

ترجع أهمية البحث الحالى إلى:

١ــ أن عمليات التجديد العشوائى فى الشعر الحر والمسماه بـ(التجريب) فى بناء القصيدة الحديثة لمتعد تقتصر على الشكل والمضمون من حيث هما الوعاءان التقليديان للعمل الفنى . بل امتدت لتشمل بنية الكلمة العربية ذاتها وأحيانا امتدت لتمس ــ أو تخرق ــ القواعد اللغوية.

٢ـ أن الحاجة ماسة لدراسة لغة أمل دنقل بالذات لكونه واحدا من رواد التجديد من ناحية، ولكونه أكثر تأثيرا فيمن تبعوه من ناحية ثانية.

٣ـ أن دراسة المعجم الشعرى ولغة الشاعر تقدم خدمة كبرى للنقد الأدبى اللغوى كما أسلفنا.

حدود البحث:

تقتصر هذه الدراسة على ديوان "البكاء بين يدى زرقاء اليمامة لأنه كما يقول د. عبد العزيز المقالح(٤) أهم دواوين أمل دنقل.

هذا، وكل ما فى هذا البحث اجتهاد متواضع غايته الإشارة إلى جدارة أمل دنقل بمزيد من الدراسات فى جوانب أخرى من لغته الشعرية.

والله ولى التوفيق

سوهاج فى ١٩٩١/٨/١٨ مصطفى رجب

الهوامش

(١) الاستشهاد بالأسماء هنا مقصور على شعراء مصر أما من زامنهم من الشعراء العرب كالسياب ونازك الملائكة والبياتي وغيرهم فقد أفردت لهم دراسات خاصة بهم أحيانا نشير إليها فى تضاعيف هذا البحث.

(٢) راجع حول علاقة علم اللغة ونتائج دراسته بالنقد الأدبي:

ــ د. البدراوي زهران. أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي الحديث. دار المعارف ١٩٨٢. ص ص : ٤، ٥.

ــ عالم اللغة : عبد القاهر الجرجاني. دار المعارف ١٩٧٩. ص ص ١٧٥ ــ ١٩٠.

(٣)راجع على سبيل المثا:

ــ محمود أمين العالم. أمل دنقل وثلاثة اتجاهات نقدية. مقال منشور بمجلة الشعر (القاهرية) العدد ٥٩ يوليو ١٩٩٠ صـ ٢٨.

ــ توفيق حنا. أمل دنقل(١٩٤١ ــ ١٩٨٣) العدد السابق من مجلة الشعر صـ ٤٥.

ــ فتحي أبو رفيعة. أمل دنقل وفلسفته الشعرية العدد السابق من مجلة الشعر ص ٥٠.

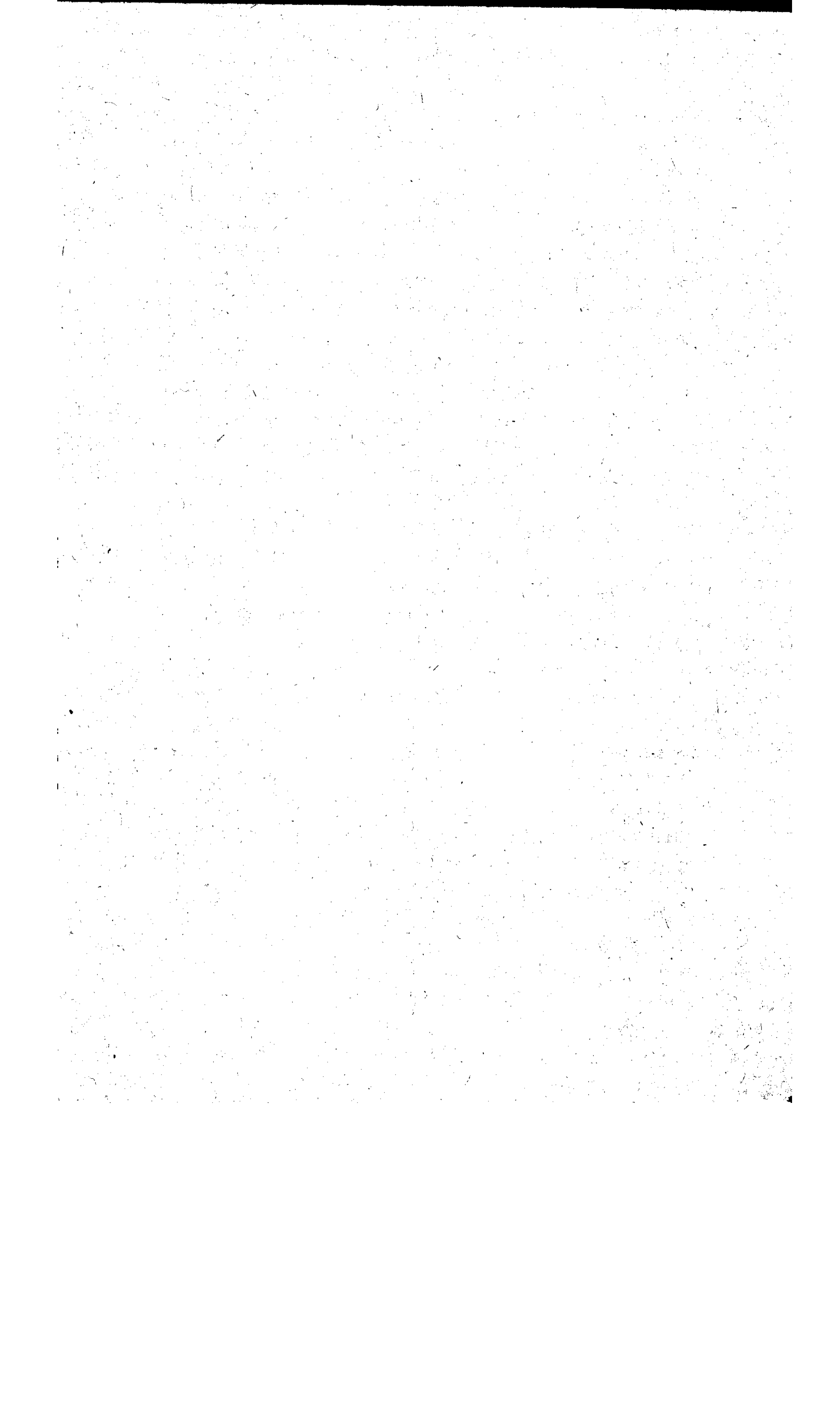
ــ حلمي سالم. الحداد يليق بالشعراء. مقال بمجلة الثقافة الجديدة (القاهرية) العدد ٧ ديسمبر١٩٨٣ ص ٨٨.

ــ فاروق شوشة. شاعر اليقين القومي. مقال منشور بمجلة إبداع (القاهرية) أكتوبر١٩٨٣ ص ١٦.

ــ د. عبد العزيز المقالح. أمل دنقل وأنشودة البساطة. العدد السابق من مجلة إبداع . ص ٢٧.

ــ د. فدوى مالطي. قراءة في قصيدة زهور. العدد السابق من مجلة إبداع ص ٨٠.

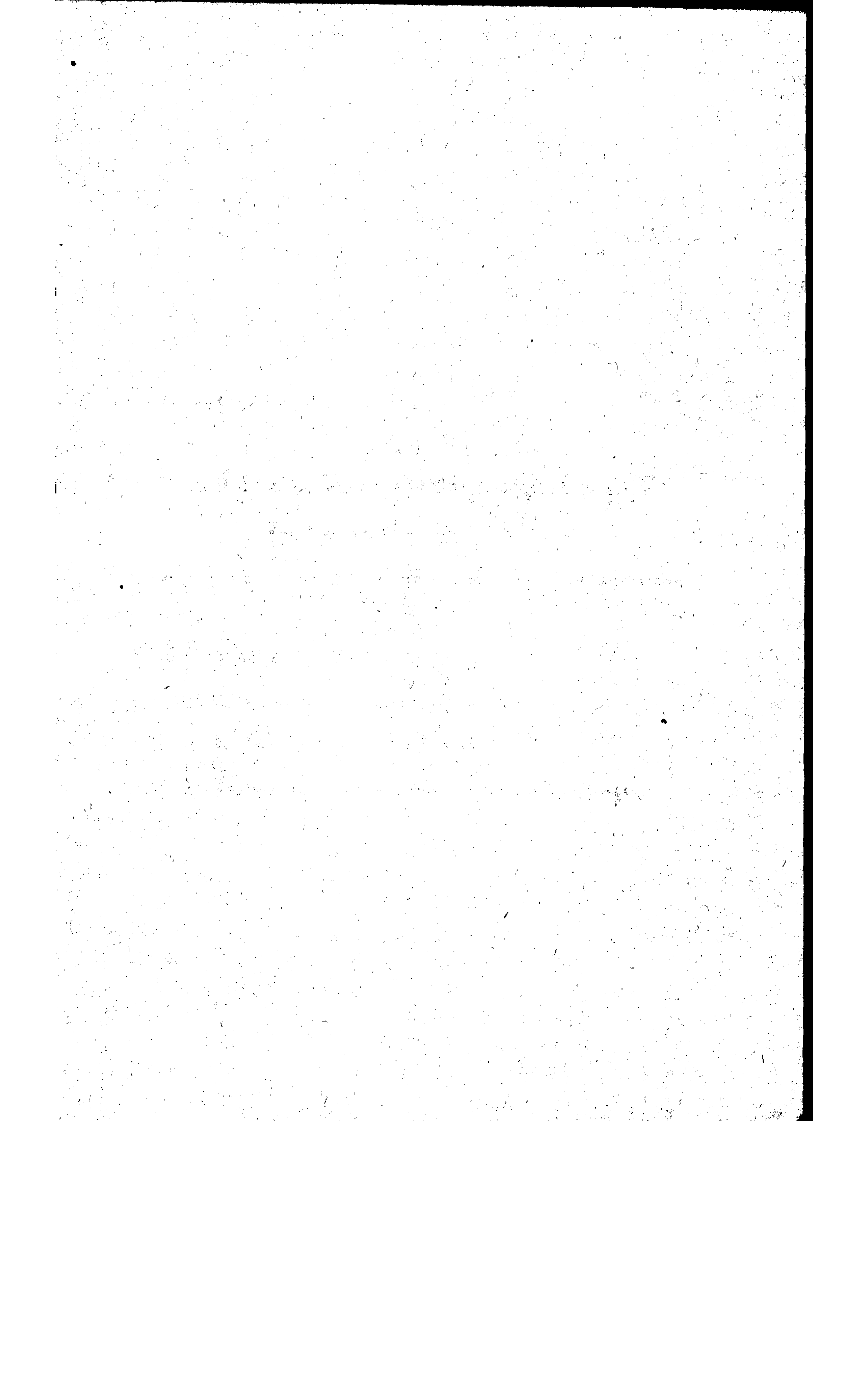
(٤) د. المقالح من أشهر شعراء اليمن وهو رئيس جامعة صنعاء حاليا وكان صديقا للشاعر أمل دنقل. وكلمته هذه فى مقدمة الأعمال الكاملة لأمل دنقل التي نشرتها دار العودة ببيروت ومكتبة مدبولي بالقاهرة الطبعة الثانية ١٩٨٥. وقد صدر هذا الديوان فى أعقاب هزيمة١٩٦٧.



فصل تمهيدى:

موقع أمل دنقل بين الإتجاهات المدرسية في الشعر العربى الحديث

- مدخل.
- الإتجاهات المدرسية فى الشعر العربى الحديث
- لتجديد فى الموضوعات عند الواقعين قبل أمل دنقل
- التجديد فى الشكل عند الواقعين قبل أمل دنقل
- دور أمل دنقل فى تحقيق التعادلية بين التجديد الشكلى والمضمونى



١ـ مدخل :

يتفق دارسو الأدب على أن البارودى هو البداية الحقيقية للتطور فى الشعر العربى فى العصر الحديث. فالدارسون يضعونه على رأس مدرسة يسمونها "مدرسة المحافظين" وينظمون فى سلكها كلا من شوقى وحافظ وخليل مطران ومحمد عبد المطلب وأحمد محرم وأحمد نسيم وعبد الحميد الديب وحفنى ناصف. ويتفق هؤلاء الشعراء جميعا على مبدأين هما:

ـ سلامة اللغة الشعرية بمعنى المحافظة على قواعد الإعراب وصحته.

ـ السير على نهج القصيدة العربية التقليدية من حيث البناء العمودى.

وترجع زعامة البارودى إلى كونه مختلفا عن سابقيه من الشعراء من حيث نظره إلى الشعر بنظرة جديدة. فحتى قبل البارودى ، كانت المفاهيم القديمة للشعر من حيث هو كلام موزون مقفى ما تزال هى السائدة.

فلما جاء البارودى دعا إلى رؤية جديدة للشعر نجدها واضحة فى مقدمة ديوانه التى كتبها بقلمه وفيها يقول:(١)

"الشعر لمعة خيالية يتألق وميضها فى سماء الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب فيفيض بلآلائها نورا، يتصل خيطه بأسلة اللسان فتنبعث بألوان من الحكمة ينبلج بها الحالك، ويهتدى بدليلها السالك وخير الكلام ما ائتلفت ألفاظه، وائتلفت معانيه، وكان قريب المأخذ بعيد المرمى، سليما من وصمة التكلف ، ولو لم يكن من حسنات الشعر الحكيم إلا تهذيب النفوس، وتدريب الأفهام، وتنبيه الخواطر إلى مكارم الأخلاق لكان قد بلغ العناية التى ليس وراءها مسرح.

وعلى الرغم من هذه اللغة الفضفاضة التى استخدمها البارودى للتعبير عن أفكاره فإن من الواضح أنه يقترب من خصائص جديدة للشعر لم يكن يلتفت إليها سابقوه مثل تعبيره عن الإيجابية أو التعبيرية ، فى الشعر من خلال وصفه الشعر بأنه قريب المأخذ بعيد المرمى "كما أنه لا يقف عند حدود الشعر الفنية، بل يتجاوز ذلك إلى الوظيفة الإجتماعية للشعر من تهذيب النفوس، ومكارم الأخلاق.

وهذا هو ما دعا المؤرخين إلى اعتباره زعيما لمدرسة تجديدية.

غير أن الجيل التالى للبارودى مثل شوقى وحافظ إبراهيم إنتقلوا بالشعر العربى إلى طور آخر من أطوار التجديد ، حتى

أصبح هناك مدرسة أخرى يعرفها الدارسون باسم المدرسة الكلاسيكية.

المدرسة الكلاسيكية: (مدرسة الأحياء):

ليس من الضرورى عزل البارودى عن المدرسة الكلاسيكية فكما قدمنا . فإن هذه المجموعة من الشعراء تتفق فى الإطار العام للشعر. وتختلف قليلا فى التصوير والموسيقى والمعانى مما يعطى لكل شاعر خصوصيته.

غير أن الخطأ الكبير الذى وقعت فيه المدرسة الكلاسيكية هو دورانها فى حلقة مفرغة من المعانى والأفكار . والأغراض المألوفة. وطرق الوصف التقليدية. ويمكننا أن نتبين من استعراض الكتابات حول هذه المدرسة. جملة شديدة شنها الجيل التالى على هذه المدرسة. فالعقاد يرى أن بعضهم أراد أن يكون عصريا لينطلق من تقليده فراح يخدع نفسه بوصفه الآلات الحديثة والمخترعات العصرية فنظم فى وصف الطائرة لأن الأقدمين نظموا فى وصف البعير. ووصف المعارض الصناعية لأنها من مستحدثات هذا الزمان وراح يقفو أثر الصحف فى الحوادث السياسية(٢).

لقد أدى الفهم الخاطئ لمعنى المحافظة إلى وقوع شعراء مدرسة الأحياء فى براثن القديم بدون تحفظ. فأصبحوا حملة

التعابير القدماء ورسومهم من غير وعى أو إلهام كما فهمها بعضهم على أنها نهيج من سبق من الموثوق بجميل شعرهم وصدقه. فألغوا بذلك أنفسهم وراحوا يستنتجون قصائدهم بذكر الزمن والشكوى والبكاء والنسيب وألم الفراق.

وسرى الليل وأنضاء الراحلة والبعير وحسبوا هذا تجديدا. كما تصور آخرون أن نقل صور الماضى بما فيه ومن فيه هو المحافظة والثبات على المبدأ ورعاية التراث وحجر بعضهم على عواطفه حتى لا تنطلق. وعلى خياله حتى لا يبدع. وعاش مع الأقدمين عاجزا عن المواجهة الحقيقية لمشكلات مجتمعه. بل أخمد كل ماله من ميول طبيعية إلى الفضول الذكى والمصارحة الطيبة والصدق النبيل(٣).

إن هؤلاء لا يفهموا ــ على حد تعبير العقاد ــ (٤) معنى المحافظة. واختلط عليهم الفهم والتفرقة بينها وبين التقليد. وراحوا يسيرون على نهج السابقين فى أغراضهم الشعرية وأساليبهم وأخيلتهم.

ومن هؤلاء حفنى ناصف. والرافعى. والجارم. ومحمد عبد المطلب. والقاياتى وقد اتخذ هذا الفهم الخاطيء عندهم مظاهر عديدة منها معارضة القصائد المشهورة أو الشعراء المشهورين. فالقاياتى يعارض أبا تمام. ومحمد عبد المطلب يعارض المتنبى أو يقلده حين يرثى فتحى زغلول والجارم يعارض

ابن زيدون. وقد بلغ شوقى الذروة فى المعارضات فقد امتدت المعارضات طوال فترة حياته (٥) فأولاها نظمت سنة ١٨٩٦ وآخرها نظمت سنة ١٩٢٤ فهى ليست منحصرة فى فترة معينة من فترات حياته. ومن أشهر معارضات شوقى نهج البردة (١٩٠ بيتا):

ريم على القاع بين البان والعلم أحل سفك دمى فى الأشهر الحرم التى عارض فيها بردة البوصيرى(١٦٣ بيتا) التى مطلعها:

أمكن تذكر جيران بذى سلم مزجت دمعا جرى من مقلة بدم وقصيدته (٣٤ بيتا) التى مطلعها:

مضناك جفاه مرقده وبكاه ورحَّم عوده

التى عارض فيها دالية الحصرى القيروانى (٩٩ بيتا) التى مطلعها:

يا ليلُ الصبُّ متى غده؟ أقيام الساعة موعده؟

وسينيته المعنونة "بالرحلة إلى الأندلس"(١١٠ بيت) التى مطلعها:

اختلاف النهار والليل ينسى اذكرا لى الصبا وأيام أنسى

التى عارض فيها سنية البحترى (٥٦ بيتا) التى مطلعها:

صنت نفسى عما يدنس نفسى وترفقت عن جدا كل جبس

وأندلسيته (٨٣ بيتا):

يا نائح الطلح أشباه عوادينا نشجى لواديك أم نأسى لوادينا

التى عارض فيها ابن زيدون (١٨ بيتا) فى قوله:

أضحى التنائى بديلا من تدانينا   وناب عن طيب لقيانا تجافينا

بل أن العبث والدلع بالمعارضة لم يقف بشوقى عند معارضة القدماء، بل عارض معاصرة اسماعيل صبرى فى قصيدته (٣٠ بيتا) التى مطلعها:

لو أن أطلال المنازل تنطق   ما ارتد حران الجوانح شيق

فقال شوقى قصيدته "عيد الفداء"(نشر منها ١٢ بيتا):

أما العتاب فبالأحبة أخلق   والحب يصلح بالعتاب ويصدق

كما أتبع شوقى سنن من قبله فى البدء بالغزل حتى عند المدح(٦)

وما فعله حافظ ابراهيم لا يختلف كثيرا عما فعله شوقى فقد بدأ حافظ بالغزل وهو يريد المديح، حين استهل قصيدته فى مدح البارودى بقول:

تعمدت قتلى فى الهوى وتعمدا   فما اثمت عينى ولا لحظة اعتدى

ويستمر غزله طويلا إلى أن يصل إلى غرضه الأساسى وهو المدح فيقول:(٧)

أمير القوافى إن لى مستهامة   بمدح . ومن لى فيك أن أبلغ المدى؟

ويمكن أن نقول مثل هذا القول عن محمد عبد المطلب حين رثى فتحى زغلول بقصيدة مطلعها:(٨)

أرى الشعر يدمى بالعيون المآقيا   كفى حزنا أن تسمع الشعر باكيا

فهى ينظر فيها إلى قصيدة المتنبى:

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا   وحسب المنايا أن يكن أمانيا

ويطول الحديث لو تتبعنا مظاهر المعارضة عند شعراء المدرسة الكلاسيكية وكلها لا تنم عن تجديد أو ما يشبه التجديد. ما القصائد التى كتبوها فى عصرهم لم تختلف عن تلك التى عارضوها إلا الإختلاف السطحى الناشىء عن اختلاف العصور، وتدهور اللغة التى عارضوها إلا الإختلاف السطحى الناشىء عن اختلاف العصور، وتدهور اللغة فالمعارضات ــ فى التقييم النهائى ــ إن هى إلا مظهر زائف من مظاهر التجديد، لم يضف جديدا إلى شعرنا العربى فى مطلع هذا القرن.

وقد ساعد هذا الوضع شعراء الجيل التالى على توجيه الضربات القوية إلى الكلاسيكيين وبصفة خاصة على أيدى أصحاب ما سمى مدرسة الديوان وهم: عباس العقاد وإبراهيم المازنى وعبد الرحمن شكرى، إلى جانب د. طه حسين وأحمد حسين هيكل وكان بعضهم مثل طه حسين وهيكل متأثرا بالأدب الفرنسى، والبعض الآخر مثل شعراء الديوان متأثرا بالأدب الإنجليزى، ولكنهم جميعا كانوا حصيلة الفكر العربى أولا وأخيرا. وكان جهادهم ينصب بالدرجة الأولى على الإرتقاء باللغة والشعر والفن، حتى تصل بهم إلى مستويات الفكر

الحديث عند هذه الأمم المتقدمة(٩).

وقد أرادت جماعة الديوان أن يكون الشعر تعبيرا عن الشعور، وأن يكون الشاعر صادقا فيما يعبر عنه. لأن الشعر في نظرهم هو التعبير الجميل عن الشعور الصادق، وليس صنعة القوالبّ التي تفرضها الظروف والمناسبات ولهذا كانت دعوتهم التجديدية تشمل الشكل والمضمون(١٠)

فقد نادوا في مجال التجديد الشكلي بأن يكون الشاعر صادقا في تعبيره عن نفسه وعما يشعر به. وألا يتكلف أو يغالي، وهذا ما يسمى بالصدق الفني. أي الصدق في نقل الإحساس الداخلي بالأشياء. وليس المقصود به ما قد يتبادر إلى الذهن من نقل الأشياء موضوع الحديث نقلا مباشرا.

ونادوا في المضمون بأن يعبر الشاعر عما يحس به وتختلج به نفسه. لأن الشعر كما يقول العقاد في تقديمه لديوان عبد الرحمن شكري — مظهر من مظاهر الشعر النفساني، ولن تتموج حركة في النفس بغير أثر ظاهر في العالم الخارجي.

والشاعر العبقري معانيه بناته. فهن من لحمه ودمه. وأما الشاعر المقلد فمعانيه ربيباته فهن غريبات عنه. وإن دعاهن باسمه(١١)

لذلك أسرف أصحاب مدرسة الديوان في انكار شعر الوصف إذا لم يكن فيه ظل من العاطفة. والإحساس الذاتي

للشاعر أما الوصف المجرد، والإسراف فى نقل الصورة الموصوفة نقلا آليا، واستخدام تعبيرات مثل: كأن ومثل وما إلى ذلك، فهذا كله ليس من الفن فى شئ.

كما أنكروا اهماك الكلاسيكيين فى وصف الأحداث الجارية وولعهم بالمناسبات وجعلها ميدانا لأفكارهم وأعمالهم . لأن الموضوعات اليومية، والأحداث الجارية لا تعكس احساسا صادقا، إذ ليس يكفى أن يذكر الشاعر بعض المعالم القومية، والتواريخ، وأسماء البلاد ، أو يغنى بالحوادث، ليكون شاعرا.

وإلى جانب إنكارهم لفن الوصف، وشعر المناسبات، نجدهم أيضا ينكرون شعر المدح مع أنه غرض شعرى قديم قدم الشعر العربى ذاته وقد كتب العقاد فى غير موضع ينحى باللئمة على شعر المدح بمعناه الردىء، وهو أن يمدح الشاعر عظيما بهدف الحصول على منفعة، أو أملا فى العطاء، أما إذا مدح أى شاعر أى إنسان عظيم، وكان فى مدحه منفعلا بما يقول، وجاءشعره يعكس إحساسا صادقا، فلا خير فى ذلك(١٢)

وهكذا، يكاد أصحاب مدرسة الديوان يجردون الشعراء الكلاسيكيين من أية شاعرية، ولا يرون فى شعرهم إلا التكلف الممقوت، والصنعة الفجة، والزخرف القديم الذى فقد رونقه. وهم بهذا الشكل أبعد ما يكون عن الصدق الفنى.

وقد وجه إلى المدرسة الكلاسيكية نقد آخر يقوم على

أساس اجتماعي، بمعنى أن الشعراء الكلاسيكيين، لا يعبرون عن قضايا الشعب تعبيرا صادقا لسبب يسير وهو أنهم لم يختلطوا بهذا الشعب، ولم يحيوا حياته كما يحياها، معاناة وقسوة واحباطا، فهم يدورون في فلك الطبقة المترفة "الإرستقراطية" يمدحونها ويمدحون أفعالها ويرثون رجالها، ويجعلون من شعرهم تسلية للياليها وسهراتها. فهم إذا عبروا عن الشعب يجيء تعبيرهم عاما يهدف إلى استراضة الشعب الكادح على واقع المميزات الطبقية.

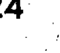
وقد ضرب د. غنيمي هلال لذلك مثلا بقصيدة لأحمد شوقي(١٣) يسترضي فيها خواطر الأدنياء من الشعب، ويطلب إليهم أن يحمدوا الله أن سوى بينهم وبين الأغنياء في التمتع بضوء الشمس، والهواء، والماء فيقول:

ألم تر للهواء جرى فأفضى إلى الأكواخ واخترم القبابا

وأن الشمس في الآفاق تغشى حمى كسرى كما تغشى اليبابا

وأن الماء تروى الأسد منه ويشفى من تلعلعها الكلابا

وإذا ربط الكلاسيكيون بين الفن والأخلاق، جاء ربطهم عاما، لا يمس النظم الإرستقراطية، ولا ينال من امتيازاتها.. ذلك لأن الأدب في جملته كان يتوجه به إلى الصفوة من علية القوم وهم الذين كانوا يرعون الأدب والأدباء، ولا يريدون أن يروا فيما



يقرأون سوى أفكارهم(١٤).

وإذا وصف هؤلاء الشعراء مشكلات المجتمع، جاء وصفهم خاليا من أى إحساس حقيقى بطعم المرارة.

فهذا هو ذا شوقى فى قصيدته السابقة يتوجه إلى الشباب طالبا منهم أن يتوجهوا إلى الله بدعواتهم حتى يخفف آلامهم:(١٥)

شباب النيل إن لكم لصوتا ملبى حين يرفع مستجابا
فهزوا العرش بالدعوات حتى يخفف عن كنانته العذابا

ويجعل من نفسه قدوة لهم فهو يدعو الله أن يرقق قلوب التجار حتى يخفضوا الأسعار:

عبادك رب قد جاعوا بمصر أنيلا سقت فيهم أم سرابا؟
حنانك واهد للحسنى تجارا بها ملكوا المرافق والرقابا
ورقق للفقير بها قلوبا محجرة . وأكبادا صلابا

وهذا الهروب من المواجهة الحقيقية للمشكلات الإجتماعية.

وبصفة عامة يمكن بلورة أهم الإنتقادات التى وجهت إلى المدرسة الكلاسيكية فى النقاط الآتية:

(١) أن أفكار شعرائها لم تتخلص من أفكار القدماء، فهم يستخدمون على سبيل المثال كلمات مثل "الرمح والسيف والفرس" كما يستخدمون كثيرا من التعابير القديمة الجاهزة

مثل "دارت رحى الحرب" وما إلى ذلك من صور ورثوها من غير تطوير.

(٢) وأنهم حين يحاولون تطوير موضوعاتهم . يكتفون بوصف المخترعات الحديثة وصفا تصويريا جافا . خاليا من أى عاطفة. وقد يبدأون قصائدهم بالوقوف على الأطلال تقليدا للقدماء.

(٣) وأن تصويرهم يعتمد على خيال ضعيف، فهم يعتمدون على الأنماط التقليدية للصورة الشعرية، بل وقد يعمدون إلى الزخارف اللفظية فتجور على لغتهم وتعمها بالضعف.

(٤) وألفاظهم وعباراتهم لابد أن تكون جزلة فخمة قوية، غير أن ضعف خيالهم وسوء اختيارهم لموضوعات شعرهم يجعل هذه الألفاظ وتلك العبارات مجرد "استعراض" ثروة لغوية على حساب الإيحاء وهو غاية الشعر عند من وجهوا هذا النقد وهم الرومانتيكيون.

(٥) والشعر عندهم لا يقوم على وحدة الموضوع، بل إنهم قد يجعلون فى القصيدة أكثر من غرض وينتقلون من غرض إلى آخر وكما كان القدماء يفعلون. ولذلك فإن وحدة القصيدة تقوم على البيت الواحد وتفتقر إلى وحدة الموضوع.

(٦) والشىء الوحيد الذى يسلم لهم هو حرصهم على جودة التركيب اللغوى ببعدهم ــ فى معظم الحالات ــ عن

العامية وعن الألفاظ المهجورة ويأتى ذلك من أنهم حريصون على "الإمتاع" والتأثير فى المستمع وإن كان تأثيرهم لحظيا لا يتجاوز الإعجاب بسلامة موسيقا الشعر وبريق الألفاظ الخلابة.

المدرسة الرومانتيكية (الديوان ـ أبو للو):

جاءت المدرسة الرومانتيكية خطوة ثانية من خطوات التجديد فى الشعر العربى فى أوائل هذا القرن، وهى فيما يبدو الثمرة الواضحة لاتصال أدبائنا فى مطلع هذا القرن بالثقافة الغربية.

وتمثل الرومانتيكية ثورة على الكلاسيكية التى أسرفت على نفسها فى الإتباع والتقليد واهتمت بشعر المناسبات، والصنعة اللفظية، وتغاضت عن ذاتية الإنسان، ومشكلاته الخاصة.

وبشر الرومانتيكيون بأن الشعر وجدان بالدرجة الأولى، والفن تعبير عن النفس لا أكثر ومن هنا فقد رفض الرومانتيكيون أى دور اجتماعى للشعر وتبنوا فلسفة الفن للفن، وظهرت آثار هذه المدرسة فى ثلاث مجموعات متميزة:

* مجموعة شعراء الديوان
* مجموعة شعراء أبو للو
* مجموعة شعراء المهجر (وهى غير داخلة فى موضوع

البحث)

وليس من قبيل المصادفات، أن يكون نمو هذه التجمعات الشعرية، وخمودها أيضا مواكبا للتقلبات السياسية التى شهدها هذا القرن واتخذت طابع المواجهات العسكرية متمثلة فى أعنف حربين عالميتين راح ضحيتهما مئات الآلاف من الأرواح، وأصبحت البشرية كل يوم مهددة بمزيد من الدمار ولم يجد هؤلاء الشعراء فى أنفسهم القدرة على مواجهة هذه المشكلات وما ارتبط بها من مشكلات اجتماعية مثل الغلاء والبطالة والفساد الإجتماعى وغير ذلك. فتقوقعوا داخل ذواتهم، وفروا إلى الطبيعة يتأملونها ، ويتفاعلون معها وعاشوا للجمال يقدسونه ، ويصفونه، ويلتمسون فيه السلوى والمتعة الصوفية النفسية الخالصة، وانطووا على ذواتهم يستكنهون أسرارها ويسبرون مشاعرها، وبخاصة مشاعر الألم والحزن، ولاذوا بالخيال بعد أن ذاقوا مرارة الواقع.

وكان خليل مطران أشد أنصار المدرسة الرومانتيكية تأثرا بالثقافة الغربية وبصفة خاصة بالرومانتيكية الفرنسية، كما كان أصحاب مدرسة الديوان الثلاثة شكرى والمازنى والعقاد متأثرين بالثقافة الإنجليزية. وقد كان أول ملمح ملحوظ من ملامح التجديد لدى الرومانتيكيين هو ما ظهر عند خليل مطران من حيث أنه مهد للشعر القصصى والتمثيلى، برغم

عدم لجوئه للحوار كثيرا. وربما كان هذا الملمح نفسه نتيجة تأثر بالقديم فقد عرفت القصيدة العربية القديمة الدراما وهناك قصيدتان مشهورتان فى هذا الصدد. هما قصيدة الحطيئة:

وطاوى ثلاث عاصب الأسى مرمل   ببيداء لم يعرف بها ساكن رسما

وقصيدة عمر بن أبى ربيعة:

أمن آل نعم أنت غاد فمبكر   غداة غد أو رائح فمهجر

ودعت المدرسة الرومانتيكية إلى الوحدة العضوية بوصفها تجديدا فى القصيدة على الرغم من أننا نستطيع أن نلمس فى التراث جذورا لهذه الدعوة لدى ابن قتيمة الدينوى (ت ٢٣٦هـ) الذى يروى فى الشعر والشعراء:

"قيل لفلان: أنا أشعر منك. قال: وبم؟ قال : لأنى أقول البيت وأخاه وأنت تقول البيت وابن عمه"(١٦)

بل أن بعض الباحثين يرى أن ابن قتيبة نفسه كان متأثرا فى هذا بالجاحظ الذى تحدث عن التلاحم والتوافق وعن البيت وأخيه. وغير ذلك فما هو من أسس الوحدة العضوية(١٧)

وربما كان الإمتزاج بالطبيعة هو المظهر الواضح من مظاهر التجديد عند خليل مطران وقصيدته (المساء) واضحة الدلالة على ذلك فقد ناجى فيها حبيبته بخواطر متنوعة متوالية. وأتى فيها بصور مشعة ممزوجة بألوان الطبيعة حيث يقول:

قلب أذابته الصبابة والهوى وغلالة رقت عن الأدواء
والروح بينهما نسيم تنهد في حالى التصويب والصعداء
ولقد ذكرتك والنهار مودع والقلب بين مهابة ورجاء
وخواطرى تبدو تجاه نواظرى كلمى كدامية السحاب إذائى
والشمس فى شفق يسيل نضارة فوق العقيق على ذرى سوداء
مرت خلال غمامتين تحدرا وتقطرت كالدمعة الحمراء(١٨)

وقد اهتم الرومانتيكيون بالإنسان من جميع الطبقات، ومشاعره وأحاسيسه من حيث هو إنسان، فهم يشاركونه همومه، أو يعبرون عنها تعبيرا يكفل لقصائدهم الروح الإنسانية، ومن هنا جاء رفضهم للشعر الكلاسيكى لإن العاطفة فيه ميتة تدل على التوجع أو ذرف الدموع، أو تأتى حافلة برقة الشكوى والحنان الأنثوى والبث، والشقاء والسقم والحزن، لإن هذه لا تكون عاطفة نابعة من إحساس حقيقى، وإنما هى عواطف مصطنعة متكلفة كاذبة، وكذلك رفضوا الإنسيابية فى العاطفة بحيث تصبح القصيدة ضربا من المبالغة والتجنيح الهائل الذى لا يضبطه فكر، ولا ينظمه عقل.

على أن الملاحظ أن أصحاب الديوان الثلاثة: شكرى والمازنى والعقاد، يتفقون حول ضرورة صدق الإحساس، وفيض العاطفة عند الشاعر حتى يكون شعره مرآة لذاته وأن يكون لهذه

العواطف خلقية فكرية تضبطها . ولكنهم يختلفون فى كثير من أشعارهم بل وفى تنظيرهم أيضا. فعلى حين نجد شكرى يطالب بألا يكتفى الشاعر بأفهام الناس بل أن الشاعر الكبير "هو الذى يحاول أن يسكرهم ويجننهم بالرغم منهم "كما يقول فى مقدمته لديوانه . نجد المازنى يتشدد فى ضرورة ضبط العاطفة بالفكر ونجد العقاد يعطى اهتماما أكبر للفكر فى شعره وفى آرائه(١٩)

أن موقف مدرسة الديوان بصفة خاصة يكاد ينحصر فى هذه الإتجاهات:(٢٠)

(١) التوسع فى مفهوم الشعر

(٢) التعمق فى تناول الخاطرة ببسطها وتحليلها.

(٣) التجديد فى المضمون حتى لو كان الموضوع قديما

(٤) الاعتداد بالشعر بوصفه قيمة إنسانية وليس قيمة لسانية.

(٥) ربط القصيدة عضويا وجعلها بنية حية وليست قطعا متناثرة.

(٦) الإهتمام بالإحساس والمشاعر وبروز شخصية الشاعر فى شعره.

(٧) إباحة تنوع القوافى فى القصيدة الواحدة أو إسالها من قيد القافية جملة.

(٨) الإكتفاء بموسيقية الوزن عن موسيقية القافية الموحدة أحيانا.

على أنه من الممكن القول بأن مثل هذه الدعوات التى بشر بها أصحاب مدرسة الديوان لم تكن جديدة تماما. فالشعر العرى منذ أقدم العصور يطور نفسه. فقد بذل السابقون الأولون كأبى نواس وابن الرومى وأبى تمام جهودا معروفة لتعميق النظرة الشعرية فى مجال الفكرة (كما هو الحال عند أبى تمام) أو فى مجال توليد الصورة والغوص فى أعماق الطبيعة (كما هو الحال عند ابن الرومى) أو فى مجال الثورة على القديم شكلا ومضمونا(كما الحال عند أبى نواس).

وأما دعوتهم إلى وحدة القصيدة فقد شابها كثير من التشويق حين خلطوا بين وحدة الغرض(أن تكون القصيدة كلها فى موضوع واحد) وبين الوحدة العضوية بمعنى التكامل البنيوى بين أجزاء القصيدة بحيث تصبح كالكائن الحى لا يمكن وضع جزء منه موضع الآخر.

وهذه الدعوة ليست جديدة تماما فقد نادى ابن طباطبا العلوى (ت ٣٢٢هـ) فى عيار الشعر بضرورة اتصال أبيات القصيدة بحيث تكون هذه الصلة بين أجزائها بمثابة سلك يجمع ما تشتت ويضلطه فى نظام واحد متحد. وكذلك وردت الدعوة ذاتها عند ابن قتيبة. والجاحظ . والحاتمى (فى القرن

الرابع) الذى شبه القصيدة بجسم الإنسان فى اتصال بعض أعضائه ببعضها الآخر(٢١).

وقد انتهت مدرسة الديوان نهاية مؤسفة حين انقلب بعضهم على بعض وهاجم بعضهم بعضا. حيث كتب شكرى فى مقدمة الجزء الخامس من ديوانه نقداً عنيفا اتهم فيه المازنى بالتهجم علي الشعر الغربى، والإقتباس منهدون إشارة إلى ذلك(٢٢) ورد المازنى التهمة عن نفسه ردا عجيبا فقد اعترف بها، ولكنه انتظر قليلا حتى سنحت له الفرصة فهاجم شكري هجوما قاسيا فى فصلين سماهما "صنم الألاعيب" سخر فيها من منهج شكرى فى نقد حافظ ابراهيم، وعد حديث شكرى عن آلام البشرية نوعا من المرض. وقد انتهت هذه المعركة بتخلى المازنى وشكرى عن نظم الشعر بعدها، فاتجه المازنى إلى السياسة والصحافة. واعتزل شكرى الشعر وقبع فى حياته مغمورا. ولم يبق من مدرسة الديوان إلا العقاد الذى اتجه هوأيضا إلى السياسة والأدب، ولم يعد الشعر أكبر همه.

مدرسة أبو للو:

بدأت هذه الجماعة تتكون فى بداية الثلاثينيات من هذا القرن. واتخذت من "أبو للو" إله الشعر عند اليونان اسما لها، وأصدرت مجلة تنادى بأفكارها ظلت تصدر نحو ثلاث سنوات

ثم اختفت. وكان يشرف على المجلة مؤسس هذه الجماعة الدكتور / أحمد ذكى أبو شادى(١٨٩٢ ـ ١٩٥٥م) وقد شملت الجماعة أصحاب الإتجاهات التجديديةوالمحافظة على السواء. وقد تولى رئاسة الجماعة أحمد شوقى منذ تأسيسها فى سبتمبر ١٩٣٢ وبعد وفاته تولى رئاستها خليل مطران ، ثم أحمد محرم. وقد كان مطران ومحرم نائبين لرئيس الجماعة أحمد شوقى حين كان يتولى رئاستها. وكان أحمد زكى أبو شادى أمين سر الجماعة.

وقد ضمت الجماعة عددا كبيرا من الشعراء المجددين والمحافظين منهم: إبراهيم ناجى وأحمد رامى، محمود حسن اسماعيل، كامل كيلانى، أحمد الشايب، على العنانى، محمود صادق، سيد ابراهيم، على محمود طه، محمود عماد، مختار الوكيل، محمود مدرسة الديوان.

وقد قامت أبو للو بدور كبير فى النهوض بالشعر والأدب من خلال مجلتها وبعض الدواوين التى أصدرتها ومنها. الينبوع، وأطياف الربيع، والشعلة، وفوق العباب، وأشعة وظلال لأبى شادى، ومن وراء الغمام لإبراهيم ناجى، والألحان الضائعة للصيرفى، والزورق الحالم لمختار الوكيل. كما قامت الجماعة بنشر كثير من البحوث والمقالات الأدبية فى مجلتها إلى جانب بعض الكتب.

والملاحظ على مدرسة أبوللو أنها كانت تفتقد المنهج الثابت الذى رأيناه واضحا عند الكلاسيكيين كشوقى وحافظ وغيرهما من حيث التزامهم بخط ثابت محدد، والذى رأيناه أيضا عند طائفة أخرى من الرومانتكيين هم جماعة الديوان.

وقد ناقش د. شوقى ضيف هذه النقطة الواضحة عند جماعة أبوللو فقال:

إن شعرائها اضطربوا بين ما كان فى أيديهم وتحت أعينهم من نماذج متعددة فقد كان نموذج أصحاب النهضة من مثل شوقى، ونموذج الجيل الجديد من مثل العقاد، ونموذج المهاجرين إلى أمريكا من مثل أبى ماضى، وليس ذلك فحسب فقد أخذ نموذج رابع يظهر فى لبنان، وكان يقتدى فى بدء ظهوره بنموذج المهاجرين إلى العالم الجديد، ثم لم يلبث أن انغمس فى الرومانسية الفرنسية على نحو ما هو معروف عن الياس أبى شبكة، وسرعان ما نفخ فيه يوسف غصوب وسعيد عقل روح المذهب الرمزى الفرنسى الذى جعله(أى الشعر) يستحيل عندهما إلى صور مبهمة.. لهذا لم تعمر هذه الجماعة طويلا، وتوقف نشاطها، واختفت مجلتها حين نقل أبو شادى إلى الإسكندرية، وطلب إليه أن يقلل نشاطه الأدبى(٢٣).

لقد تطلعت جماعة أبو للو منذ نشأتها إلى القضاء على الزعامات الأدبية التى انتشرت فى مصر تحت ضغط التشجيع

الحزبى، كما سعت إلى تحقيق أهداف مثالية كالتعاون والإخاء والسمو الأخلاقى إلى جانب سعيها إلى ترقية مستوى الشعراء أدبيا وماديا، والدفاع عن حقوقهم، ورفع شأنهم.

وفى سبيل تحقيق أهدافها، اتصلت هذه الجماعة بمدارس الأدب الغربى بمختلف فنونه، واتصلت بصفة خاصة بجماعة (الرابطة القلمية) التى تأسست عام ١٩٢٠ فى المهجر، وإلى جانب الإتصال بالثقافة الغربية، حاولت الجماعة مدحبال الود مع جماعة الديوان إلا أن العقاد وقف موقفا متشددا ضد هذه الجماعة، وكان العقاد تقريبا هو الممثل الوحيد لجماعة الديوان التى انقرضت بعد انقضاض بعضهم على بعض واعتزالهم للشعر تقريبا.

كما أن هناك عوامل أخرى أثرت فى جماعة أبوللو منها ذلك الإنهيار القيمى الذى أحس به إنسان العصر بعدما شهده من دمار الحروب العالمية وما زسفرت عنه من إنحلال وتفلسف مذهبى وإقتصادى واجتماعى.

ومن جهة أخرى كان شعراء أبوللو على صلة بالتراث الشعرى العربى، وبصفة خاصة شعراء العصر العباسى الثانى وهم ينقسمون إلى أنواع مختلفة فمنهم المتشائم الموغل فى تشاؤمه ، ومنهم المادح المنافق للملوك والأمراء بأساليب مبتذلة ، ومنهم الماجن الذى يسرف فى وصف

مجونه وخلاعته. والرابط بينهم جميعا هو الإنكفاء على الذات والبعد عن الحياة العامة وما تتطلبه من جهاد وعمل.

كل هذه العوامل مجتمعة أثرت فى التكوين النفسى والأدبى لجماعة أبوللو فمال شعراؤهما إلى طبع شعرهم بطابع الشكوى والتشاؤم والحزن العميق العقيم الذى لا يولد ثورة ولا يحض على نضال . وأسرفوا فى الجنوح إلى الخيال بديلا عن واقع حياتهم الأليم.

غير أن التشتت الفكرى والمذهبى الذى سيطر على معظم شعراء هذه المدرسة يجعلنا نقرر باطمئنان أن هذه المدرسة فشلت فى تكوين وجهة نظر أو مجموعة متكاملة من وجهات النظر حول الشعر. وأيضا لم تقدم هذه المدرسة أى تجديد ملموس فى بنية القصيدة أو مضمونها كما هو الحال عند شعراء الديوان وجاء شعرهم كله فى القالب الغنائى التقليدى إلا ما يعرف بالأوبريتات التى نظمها أبو شادى ولم يجاره فيها أحد.

وقد وجهت انتقادات كثيرة إلى مدرسة أبوللو ناقشت بالتفصيل هذه النقاط وبذلك يمكن القول بأنها هى ومدرسة الديوان معا لم يفلحا فى جعل المذهب الرومانتيكى قريبا من الإنسان العادى مع أن هذا هو جوهر ثورتهما على المدرسة الكلاسيكية.

وبصفة عامة يمكن بلورة أهم الإنتقادات التى وجهت إلى المدرسة الرومانتيكية فى النقاط التالية:

(١) أن الرومانتيكيين الذين ثاروا على الكلاسيكيين بسبب تعقيدهم اللفظى أحيانا وربطهم الفن بالأخلاق والوعظ الإجتماعى، والذين نادوا بأن الفن تعبير والشعر وجدان، لم يفلحوا هم أنفسهم فى تبنى قضايا المجتمع.

(٢) أن الرومانتيكية بانغماسها فى الطبيعة وتمجيدها لآلام الإنسان جعلها من عوامل تكريس السلبية والإنهزامية.

(٣) أن دور الشعر القيادى المطلوب فى المجتمع لم يكن واردا فى حسابات المدرسة الرومانتيكية.

(٤) أن التجديدات الشكلية التى جاء بعضها فى إطار المحاولات المتتالية للتخلص من قيود الوزن والقافية لم تكن على مستوى الكتابات النظرية لهذه المدرسة.

(٥) وقع بعض أنصار هذه المدرسة فى تناقضات عجيبة، وبصفة خاصة فيما قدموه من دراسات وأفكار نظرية فى مجال الشعر شكلا ومضمونا.

هذا الضعف الذى بدأ فى المدرستين الكلاسيكية والرومانتيكية إلى جانب العوامل السياسية كالحروب والعوامل الإقتصادية والإجتماعية مثل الغلاء والفساد الإجتماعى، ونشأة الإتجاهات الإستقلالية التحررية فى الشعوب

المستعمرة (بفتح الميم) كل هذه العوامل مجتمعة مهدت الطريق لظهور مدرسة أخرى حاولت الربط بين الفن والمجتمع وهى ما سمي بالمدرسة الواقعية.

(٢) الاتجاه الواقعى الذى ينتمى إليه أمل دنقل:

قبل أن تغرب شمس النصف الأول من القرن العشرين، كان تيار شعرى جديد قد بدأ يشق لنفسه مجرى جديدا إلى جانب التيار الرومانتيكى الذى بدا أنه يجرى إلى طريق مسدود. وفيما بعد أطلق على هذا التيار الجديد اسم "الواقعية" وكالعادة فقد جاءت نشأة التيار الواقعى مرتبطة بشن هجوم على التيارين السابقين: الكلاسيكى والرومانتيكى.

وليس من المفيد كثيرا أن نتتبع الجذور التاريخية لهذا التيار ونتصيد مقالا من هنا أو قصيدة من هناك نبنى عليها حكما جزافيا بأنهما كان إرهاصا بهذا التيار الجديد. وإنما يكفى فى هذا الإشارة إلى أن الجذور التاريخية للتيار الواقعى غير غربية، بل أنها ماركسية بالتحديد. ونشأت خلال الصراع الشهير بين أنصار الفن للفن، وأنصار الفن للمجتمع، والطابع العام للواقعية أنها تهتم بإصلاح المجتمع، ومحاولة تحقيق السعادة لأفراده جميعا. ويبدو أن ظهورها ــ حوالى منتصف التاسع عشر ــ قد ارتبط بظهور مشكلات إجتماعية ترتبت على الثورة العلمية الصناعية التى شهدتها أوروبا فى ذلك الوقت

وأدت إلى انكباب الناس على المدن لإنها تحوى فرص العمل والتصنيع، وأدت من جهة أخرى إلى تطلع الطبقة الدنيا إلى محاولة الحصول على ضروبات الحياة. وقد تغيرت مفاهيم الأدباء طبقا لهذا الواقع الإجتماعى الجديد. فأصبحو ينظرون إلى واقع الحياة ويعبرون عنه(٢٤).

والواقعية فى التحامها بالطبقات الإجتماعية وتعبيرها عن مشكلاتها تمثل النقيض الصارخ للأفكار المثالية(٢٥) التى تذهب إلى أن الفرد ذاته هو مصدر كل الإدراكات وأن العالم الواقعى(أى ماهو خارج العقل) ليس إلا مظهرا للأفكار المختزنة داخل العقل(٢٦) ومنذ بدأت الواقعية فى الغرب. اتخذت مسارين متمايزين إلى حد ما. أحدهما يسمى بالواقعية النقدية وأصدق من يمثلها الأديب الفرنسى أميل زولا (١٨٤٠ ـ ١٩٠٢) ومن قبله بلزاك(١٧٩٩ ـ ١٨٥٠) وتقوم الواقعية النقدية على أساس تصوير الشر بأقبح صوره فى المجتمع. بهدف توصيل القارىء أو متلقى الأدب إلى حالة من الإستياءوالتقزز تدفعه إلى رفض هذا الواقع ولو بالثورة.

والمسار الثانى هو ما يسمى بالواقعية الإشتراكية. ويمثلها أصدق تمثيل معظم الأدباء الروس مثل تشيكوف وجوركى وغيرهما. وبعض النقاد يميزون بين المسارين بأن الواقعية النقدية سلبية بمعنى أنها تكتفى بنقل صورة لقبح الواقع.

وتسلط الأضواء على ما فيه من شر دون أن تضيف حلولا مقترحة لمشكلات المجتمع، ودون أن تدعو القارىء إلى الثورة، بل أنها تكتفي بغرس بذور الثورة والتمرد في نفسه من غير مباشرة أو تعبير مقصود.

وأما الواقعية الإشتراكية فإنها ـ إلى جانب تصويرها للواقع وما فيه من شر ـ إيجابية بمعنى أنها لابد من أن تبشر بالحلو الإشتراكية القادمة، القائمة على صراع الطبقات بوصفه الحل الجوهري الذي تعتمد عليه النظرية الماركسية لمشكلات المجتمع، فهي إما أن تبشر بغد سعيد، أو أنها تدعو ـ بشكل تحريضي مباشر ـ إلى الثورة وتحطيم القيود.

ولا خلاف بين مؤرخي الأدب ونقاده على أن ظهور الواقعية كان ثورة على الرومانتيكية وما آلت إليه من جمود حين أصبح الأدب عامة والفن خاصة مجرد انكفاء أبله على الذات، وتغن عقيم بآلام الإنسان أو انغماس في خيالاته المريضة مع إغفال مقصود لمسببات تلك الآلام، وتجاهل تام للقضايا الإجتماعية الملحة.

ومن هنا فقد أصبح الأدب الرومانتيكي صورة قبيحة لسلبية الأديب وبعده عن مشكلات عصره، وكان الاستتار وراء لافتة "الفن للفن" يعني ضمنيا استنكار الأدباء لواقعهم وإدانتهم له، مع أن هذه الإدانة تنسحب عليهم هم أنفسهم

لتهربهم من المواجهة الحقيقية لمشكلات مجتمعهم(٢٧).

إن الإتجاه الواقعى الذى أدان الرومانتيكية، وكشف عورتها، ووجه أقوى اللطمات إلى مبادئها النقدية، لم يلبث أن انتشر بسرعة بالغة فى معظم المجتمعات الغربية، فمنذ الإنتشار الواسع لأعمال بلزاك وفلوبير بدأت الواقعية تمتد من فرنسا إلى بقية دول أوروبا، ففى ألمانيا مثلا بدأ التراجع الواضح للفلسفات المثالية التي يمثلها هيجل(_) وفختـه(١٧٦٢ ـ ١٨١٤) والإقبال على فلسفته أوجست كونت(١٧٩٨ ـ ١٨٥٧) ودعم هذا انتشار أفكار داروين وجون ستيوارت ميل وتير وغيرهم من التجريبيين، مما ساعد على انتشار الأدب الواقعى ـ الفرنسى الأصل ـ بين أفراد المجتمع الألمانى(٢٨) وقد حدث ما يشابه هذا فى انجلترا أيضا حيث ارتفعت أسهم الأدباء الذين يعنون بالطبقات المعدمة مثل تشارلز ديكنز وتوماس هاردى وغيرهم(٢٩).

وقد تميزت الواقعية التى غطت دول أوروبا الغربية بما يلى:

(١) أنها غلبت على النثر(وبخاصة القصة) أكثر من الشعر.

(٢) أنها تقوم على مبدأ نقد الواقع "دون تقييد للأديب بإيجاد الحلول أو ما سمى لدى الواقعية الإشتراكية بـ "الإلتزام".

(٣) أنها لا تميل إلى البهرجة اللفظية، بل تعتمد على دقة

استخدام الألفاظ وتحديد مدلولاتها بعناية.

(٤) أنها في تركيزها على المضمون دون الشكل، لقيت رفضا ونقدا من كثير من خصومها خصوصا أنصار الواقعية الإشتراكية.

وأما الواقعية الإشتراكية فقد تبلورت على يد جوركي في روسيا منذ بداية القرن العشرين وساعد على انتشارها فيما بعد قيام الثورة البلشفية عام ١٩١٧ في روسيا. وقد اختلفت الواقعية الإشتراكية عن الواقعية النقدية في عدة نقاط أساسية منها:

ـ أنها رأت أن الفن وسيلة وليس غاية. ومن هنا فقد أصبح الفن طبقا لرؤية أصحابها يكاد يكون ألوانا مستترة من التعليمات والأوامر السياسية والدعائية أو أحيانا يكون دعاية مباشرة.

ـ أنها تدخلت في حرية الأديب بشكل مقزز كان غايته صدور قرار خاص بشأن الأدب أصدره المكتب السياسي للحزب الشيوعي السوفيتي عام ١٩٢٤. ورسم فيه الحدود للأدب والأدباء

ـ أنها تشترط في بعض الأحيان أن يكون للأديب نفسه نضال سياسي من خلال انتمائه الفعلي إلى طبقة العمال الكادحين.

وقد بدأت ظلال الواقعية بقسميها: الواقعية النقدية(الفرنسية) والواقعية الإشتراكية(الروسية) ترتسم على ملامح الأدب المصرى بعد عدة سنوات من استقرار نظام نيابى فى مصر أعقب ثورة ١٩١٩، وبعد نجاح ثورة الروس سنة ١٩١٧. وقد بدأت تلك الظلال من خلال ترجمة روائع القصص الواقعية الأجنبية إلى اللغة العربية. كما بدأت بعض أقلام رواد القصة الأوائل في مصر مثل محمد تيمور وعيسى عبيد وغيرهما تميل إلى الحديث عن حياة الشعب وآلامه.

وقد قامت العوامل السياسية والإجتماعية والإقتصادية بدورها فى تقريب الأدباء من المذهب الواقعى، خصوصا بعد إنتهاء الحرب العالمية الثانية، وبعد أن كان النقد الأدبى فى مصر قد قام بدور واضح فى تعرية الشعر الكلاسيكى والرومانتيكى على السواء، وأبان عن أفلاسهما ، وعدم قدرتهما على التعبير عن حاجات الجماهير التى عانت من ويلات عديدة مثل الغلاء الطاحن ودكتاتورية أحزاب الأقلية التى كان يفرضها القصر، ومثل الإنهيار الخلقى والنفسى الذى أسفرت عنه الحرب الثانية.

كما أسهم عدد من النقاد المصريين فى التمهيد للمذهب الواقعى فى الشعر ولعل من أهمهم د. محمد مندور ود. عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم ومحمد مفيد

الشوباشى.

ونظرا لأهمية آراء د. محمد مندور فسوف نلقى عليها الضوء بشىء من التفصيل:

لقد رفض مندور الواقعية النقدية بمفهومها الغربى السلبى. وكان واضحا من آرائه أنه يميل إلى الواقعية بمفهومها الإشتراكى. فضلا عن أنه هو شخصيا كان يمثل جناحا ثوريا فى حزب الوفد. ومارس العمل السياسى ممارسة فعلية ورأى أن فى الواقعية الإشتراكية انقاذا للأدب من الهوة السحيقة التى انحدر إليها بعد أن أفلست مدرسة أبوللو وغيرها من الإتجاهات الرومانتيكية وانتهت إلى الإنغماس فى الحزن السلبى الذى يفتقد القدرة على الفعل.

وقد حدث تطور واضح فى آراء مندور بعد عام ١٩٥٦ حيث تحول إلى واحد من دعاة الواقعية الإشتراكية دون مواربة. وكانت التحولات التى شهدتها مصر بعد ١٩٥٢ من العوامل المؤثرة بوضوح فى ظهور وتطور الشعر الواقعى على أيدى صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى وعبد الرحمن الشرقاوى وغيرهم .

وكان من أهم الآراء التى اهتم مندور بتوضيحها فى أكثر من مناسبة الموازنة بين عرض قضايا المجتمع عند كل من الكلاسيكيين والواقعيين. فقد كان الكلاسيكيين مثل شوقى

وحافظ وغيرهم يتناولون الأحداث الجارية فى المجتمع. والواقعية تنادى بتناول أحداث المجتمع ومشكلاته. فما الفرق بين التناولين؟

أن الفرق الجوهرى عند مندور هو أن الكلاسيكيين كانوا يتناولون القضايا الإجتماعية والأحداث الجارية بشكل تافه فيجعلون من شعر المناسبات بديلا للإندماج الحقيقى الواجب على الشاعر إزاء مشكلات أمته. وقد كان ذلك من أهم المطاعن التى وجهها الرومانتيكيون الثائرون على الكلاسيكية. وحين اتهموا أصحابها بالإحتفال بالعظماء والكبراء. والتحدث إلى الشعب من عل وبث المواعظ الخلقية بشكل جعل بينهم وبين الجماهير حاجزا.

ولكن الرومانتيكيين أنفسهم وقعوا فى خطأ أكبر حين حاولوا علاج هذا الخطأ. فلم يوفقوا إلى مناصرة قضايا الشعب. بل كان سلاحهم الذى لجأوا إليه هو الأنانية والإنكفاءة على الذات. والهروب من معركة الحياة الحقيقية.

ورأي مندور أن النقد الذي وجه للشعر الرومانتيكى من حيث العكوف على الذات والهروب من المجتمع ، يحمل فى طياته دعوة إلى العودة إلى شعر المناسبات الذى ظهر عند الكلاسيكيين مع محاولة التخلص مما أنزلق إليه من تفاهة وهروب وعدم إلتزام. فدعوة الواقعية ــ فى رأى مندور الذى

ظهر عند ظهورها ـ كانت ردة إلى شعر التقليديين فى حقيقتها وسجل مندور فارقا جوهريا بين شعر التقليديين(الكلاسيكيين) والشعر الواقعى. وهو أن ما يسميه بالوجدان الجماعى الذى يربط الفرد بالمجتمع لم يكن موجودا قبل الثورة بفعل سيطرة الإحتلال والإقطاع والقصر وتكميم الأفواه ومصادرة الحريات. بينما الوجدان الجماعى والروح الوطنية والإستقلال وما إلى ذلك من عوامل. كل هذا قوى أثره بعد الثورة بل منذ نهاية الحرب الثانية ونضج الوعى القومى. مما أدى إلى وجود ارتباط حقيقى بين الشاعر وأحداث أمته. وتكوين الأدباء لآرائهم الذاتية النابعة عن التزام حقيقى بمستقبل الأمة بدلا من الإكتفاء بالسرد والتسجيل الأبله والتقرير الذى يلمس بوضوح عند الكلاسيكيين(٣١)

أيا ما كان الأمر فقد نمت الواقعية فى الشعر المصرى نموا سريعا خصوصا بعد حرب ١٩٥٦ وما تلاها من إعلان ـ ثم فشل ـ الوحدة بين مصر وسورية. ثم انتقال الثورة الصريح إلى الإشتراكية بصدور قرارات يوليو الإشتراكية سنة ١٩٦١ فمع هذا المد السياسى الرسمى للدولة نحو المذهب الإشتراكى. والمظاهر التى ترتبت على هذا مثل التأميم وتصفية الإقطاع وتحقيق الإصلاح الزراعى. والقضاء على الأحزاب القديمة وإنشاء التنظيم السياسى الواحد فمثلا فى

الإتحاد القومى ثم الإتحاد الإشتراكى العربى. مع هذا المد السياسى امتد الشعر الحديث ليغطى المكاسب الإجتماعية التى ترتبت على هذه الإصلاحات مثل تعميم التعليم وتذويب الفوارق بين الطبقات وتحديث الحياة فى الرية المصرية. وتحسين مستويات المعيشة والإتجاه للتصنيع وما ترتب عليه من إيجاد فرص عمل أكثر ونشوء طبقة عمالية أصبحت تمثل قاعدة شعبية عريضة. وفى الوقت نفسه أصبحت عمقا طبيعيا لنمو وتغلغل الأفكار اليسارية.

تأسيسا على هذه التغيرات مجتمعة نمت الواقعية فى الشعر المصرى وتبلورت مفاهيمها واتخذت أنماطها التجديدية نمطين رئيسيين هما:

(١) التجديد فى الموضوعات

(٢) التجديد فى الشكل

وسنناقش كلا من هذين النمطين ببعض التفصيل:

أولا : التجديد فى الموضوعات عند الواقعيين قبل أمل دنقل:

لم تعد موضوعات الشعر تأخذ هذا الطابع الكلاسيكى الذى يحصر نفسه فى رثاء عظيم مات أو افتتاح مشروع خيرى، أو استقبال الشهر الجديد. أو توديع مسؤول أحيل إلى المعاش أو نقل من وظيفته. أو وصف آله حديثة تم اختراعها إلى آخر ما نجده فى دواوين حافظ وشوقى وغيرهما.

ولم يعد حوارا مع نحلة أو عصفور أعرج. أو تشخيص لظاهرة طبيعية مثل غروب الشمس ، أو الحديث عن الحزن الذى تكابده السمكة وهى فى الشبكة وما إلى ذلك من العبث الذى نجده عند الرومانسيين.

فالحقيقة أن كلا اللونين من الشعر لم يعد يستهوى القارىء ويجتذبه كما كان الحال قبل الحرب العالمية الثانية. بل أصبح القارىء يبحث عن ذاته فى القصيدة الحديثة. لم يعد يهمه إن كان الفقيد الذى يرثى خير من مشى على الأرض أو شرهم. ولم يعد يستهويه تشبيه الطائرة بالعفريت أو تشبيه العفريت بالطائرة. ولم يعد يفكر كثيرا فى العصفور الملون الذى يسجنه الأغنياء فى قفص ملون ليلهوا به. فالحقيقة أن عوامل كثيرة فى مقدمتها: القلق الإنسانى الذى أعقب تفجير القنبلة الذرية فى هيروشيما. والإحساس الراعف بأن البشرية وصلت إلى مرحلة مختلفة من مراحل تطورها أصبحت تهدد إنسان المستقبل الذى سيولد مشوها ولا تكتفى بتدمير الإنسان الحالى. وكذلك العوامل الأخرى التى ترتبت على التطور التكنولوجى مثل تقدم نظم الإتصالات والتوسع فى الخدمات الإذاعية ودخول التليفزيون إلى مصر وافتتاحه فى أوائل الستينات ونمو المسرح المصرى وتغير أيديولوجية السينما وتحولها إلى الدعاية السياسية والمذهبية

وما تعرضت له مصر من حروب فى ١٩٤٨، ١٩٥٦، ثم حرب اليمن يرا الهزيمة الساحقة فى ١٩٦٧.

إن التراكمات النفسية والإجتماعية (والإقتصادية أيضا) لهذه العوامل داخل النفس الإنسانية، وداخل الأسرة المصرية، جعلت من المستحيل أن تظل القصيدة الحديثة تدور حول نفسها كما كانت في أول القرن الحالى أو فى فترة ما بين الحربين التى ازدهرت فيها الرومانتيكية.

يمكننا القول بأن ثورة ١٩٥٢ فاجأت الشعراء المصريين وهم متكئون على حائط وهمى يبكون على فلسطين التى ضاعت عام ١٩٤٨، ويشكون ظلم الإحتكار وذل الطبقية المتعنتة، وانعكست هذه المفاجآت على موضوعاتهم ـ وعلى الشكل الذى يختارونه للتعبير كما سنبين بعد قليل ـ فإذا هم مضطربون لا يكادون يصدقون ما حصل عليه الشعب من حرية سياسية، وما تحقق له من تحرر اقتصادى وإجتماعى.

وقد اختلطت موضوعات الشعر نتيجة تداخل عوامل التغيير وتراكمها فوجدنا من بوادر الشعر المصرى الواقعى فى تلك الحقبة من يشيد بزعيم الثورة جمال عبد الناصر:

فلتكتبوا يا شعراء أننى هنا

أشاهد الزعيم يجمع العرب

ويهتف:

(الحرية، العدالة، السلام)

فتلمع الدموع فى مقاطع الكلام

......

يا شعراء يا مؤرخى الزمان

فلتكتبوا عن شاعر كان هنا

فى عهد عبد الناصر العظيم

ووجدنا هذا الشاعر يعود في قصيدته فيبين لنا أنه ليس معجبا بشخص الزعيم عبد الناصر لأنه "أسطورة" أو خرافة أو شخصية ذات قدرات خارقة بل لأنه رجل عادى من البشر أحس بآلام أمته، ومازال يحس بها ويعيش كما يعيش البسطاء ويعانى كما يعانون:

لأننى وهبت شعرى للبشر

إنى أغنى للذى رأيته

يوم الأمانى مثله يوم الخطر

ألصق ما يكون بالأرض، وأبواب البيوت، والشجر

أكثرنا حزنا ، أشدنا تفاؤلا ، أبرنا بنا

أحن من صافى الندى على الثمر(٣٢)

ووجدنا من الشعراء من يتحدث عن مؤتمر باندونج ١٩٥٥ الذى انعقد في اندونيسيا وكان لمصر ولعبد الناصر حضور واضح في التمهيد له، وقد عبر هذا المؤتمر تعبيرا كان طعمه

شـــديد المرارة فـى حلق الإســتـعــمــار. عــبــر عن حق الشــعــوب الآســيوية والأفــريقـيــة فـى الحيــاة والحرية بعــد طـول اســتــعــبــاد وحــقــهــا في الـعــيش الكريم بعــد طـول ذل. فــوجــدنا الشــاعــر الواقعى الجديد يعبر عن هذه المعانى:

لن تشترى عمالقة

فـى قلب آسيا

فـى دجى أفريقيا

تمردت كتائب وحطمت قلاع

هبت شعوب فى السلاح لا تضل

"بندوغ" وردة على الجنوب لم تزل

تضاحك العيون بالأمل

فينحنى الأعصار للحياة

وتصعد الجموع فى الوهاد والسفوح

لتملك الغمم.. (٣٣)

وعندما تحقق جلاء الإنجليز عن مصـر. وارتفع العلم المصرى على مبنـى سلاح البحـرية فـى مدينة بورســعيد وجــدنا صلاح عب دالصبور يغنى لهذا العلم:

مضى إلى السكون من أحبابنا ألوف

ليجعلوا قلوبهم تلا من التراب

يقوم فوقه العلم

ليفتلوا عروقهم سارية مجيدة

يزين فرعها العلم

لينسجوا أيامهم ديباجة خضراء

ترف في الهواء

كوجهك النبيل يا علم

ومن بياض المقلتين حين تشخصان للسماء

تستمطران فى ليالى اليأس بسمة الرجاء

هلالك الوسيم يا علم

فلترتفع يا أشرف الأشياء

ويكرر الشاعر فعل الأمر "لترتفع" ويكرر صفات متعددة للعلم فهو أجمل الأشياء وهو المحبوب وهو العظيم فيقول:

لترتفع

لترتفع. يأيها المجيد

يا أجمل الأشياء فى عينى، أنت يا خفاق

يأيها العظيم، يا محبوب. يا رفيع، يا مهيب

يا كل شىء كان فى الحياة أو يكون

يا علمى يا علم الحرية

ويخاطب العدو الذى يريد أن يئد ثورتنا المجيدة فى مهدها، ويهدد شعبنا فى أحلامه. بيقول صلاح عبد الصبور محذرا:

سأقتلك

من قبل أن تقتلنى سأقتلك

من قبل أن تغوص في دمى

أغوص فى دمك

وليس بيننا سوى السلاح

وليحكم السلاح بيننا(٣٤)

وكما هو واضح من هذه النصوص فإن اللغة الشعرية تحولت من الإهتمام باختيار الألفاظ الجزلة الفخمة عند الكلاسيكيين إلى اللغة الدارجة عند الواقعيين وقد تبلورت الواقعية خلال ما تلا ذلك من سنوات عدة مظاهر كان العزف على نغمة التعبير عن الشعب " سواها ولحمتها.

واتخذ التعبير عن الشعب شكل الحوار الداخلى. والشكل القصصى الدرامى وغيرها من الأشكال الجديدة. إلا أن الموضوعات ـ هى ما نتحدث عنه هنا لم تخرج عن اهتمامات الناس الحقيقيّة. أو بمعنى أوضح عن الأحداث الجارية اليومية التى يمكن متابعتها من خلال الصحف الصادرة خلال تلك الحقبة وليس من اليسير رصد هذه الموضوعات وتصنيفها فى عدة أغراض أو حدود تقليدية كما هو الحال فى التقسيمات المدرسية. لأنها كما قلنا تتسع باتساع الأحداث اليومية فما من حدث تافه أو عظيم إلا وكان للشعر الواقعى ولع بالحديث عنه.

ثانيا: التجديد فى الشكل عند الواقعيين قبل أمل دنقل

ليست مهمتنا هنا التاريخ للقصيدة الحديثة وتحديد أوائل من كتبوا فى هذا الشكل الجديد. ولكننا نهتم بالدرجة الأولى برصد المظاهر التجديدية العامة للقوالب الشعرية التى تزامنت مع نمو التيار الواقعى.

والحقيقة أن التيار الواقعى فى الشعر الحديث بدأ بداية تقليدية تتمثل فى تلك القصائد القليلة التى نجدها تتحدث عن الثورة ولكن فى الثوب العمودى مثل قول محمود توفيق:(٣٥)

إنها الثورة تغلى وتفور   إنها تسعى ليوم الإنفجار
إنها ملء قلوب وصدور   وغدا تملأ سماع النهار

وقول عبد الرحمن الشرقاوى فى قصيدة كتبها عام ١٩٤٨:(٣٦)

إن هذا الغد الجديد دماء   فى كيان مروع الممكنات
ثورة حرة تؤكد للإنسان   ن حرية أمام المصير

كما أن بعض رموز التيار الواقعى نجد لهم قصائد متفرقة صيغت فى القالب التقليدى مثل قصيدة الوافد الجديد لصلاح عبد الصبور:(٣٧)

زورق جانح كسير   وشراع به خروق
وخليجى مرمر مضىء   نام من دونه المضيق

وأنـــا جاهـــد لغـــوب أتهادى إلـــى الـــزبد
نحو قصر من الرمال وقلاع مـــن الـــزبد

وقصيدته "الإله الصغير":

كـــان لـــى يـــومـــا إلـــه وملاذى كان بيته
قال لى أن طريـــق الـــ ورد وعر فارتقيته
وتلفت ورائـــى وورائـــى مـــا وجـــدتـــه
ثم أصغيت لصوت الـــر يح تبكى، فبكيته

ونجد فى الديوان الأول لأمل دنقل قصائد ذات وزن تقليدى ولكنها كتبت بنظام السطر الشعرى مثل قصيدته "طفلتها" التى كتبها هكذا:

لا تفرى من يدى مختبئة
خبت النار بجوف المدفأة
أنا
(لو تدرين)
من كنت له طفلة
لولا زمان فجأة كان فى كفى ما ضيعته
فى وعود الكلمات المرجأة
كان فى كتبى
لمأذريه
أو يدرى البحر قدر اللؤلؤة

إنما عمرك عمر ضائع من شبابى

فى الدروب الخطئة

كلما فزت بعام

خسرت مهجتى عاما

.. وأبقت صدأة

فهذه الأبيات يمكن كتابتها فى الشكل التقليدى على النحو التالى:

لا تفرى من يدى مختبئة   خبت النار بجوف المدفأة

أنا ـ لو تدرين ـ من كنت له   طفلة، لولا زمان فجأة

كان فى كفى ما ضيعته   فى وعود الكلمات المرجأة

كان فى جنبى، لم أدر به   أو يدرى البحر قدر اللؤلؤ

إنما عمرك عمر ضائع   من شبابى، فى الدروب الخطئة

كلما فزت بعام خسرت   مهجتى عاما، وأبقت صدأة

ونجد قصيدة مثل "رسالة من الشمال" كتبت هكذا:

بعمر ـ من الشوك مخشوش

بعرق من الصيف لم يسكن

بتجويف حب، به كاهن

له زمن .. صامت الأرغن(٣٨)

ومن الواضح أن هذا الأسلوب فى الكتابة يوحى بأنها تقليدية بعكس الطريقة السابقة المتبعة فى قصيدة

"طفلتها" فقد كتبها بطريقة السطر الشعرى الذى تكتب به القصائد الحديثة، وينتهى السطر عند انتهاء الدفقة الشعرية أو الجملة التامة بغض النظر عن التوزيع الموسيقى للبيت أو للفقرة المتكاملة التفعيلات.

على أن رصيد مثل هذه القصائد القليلة المتناثرة فى دواوين الشعراء الواقعيين لا يمثل فى رأينا ظاهرة عامة، وإنما يمثل كما قلنا منذ قليل ، بداية كان الشعر الحديث خلالها يبحث لنفسه عن صيغة ملائمة، كما يمثل أحيانا رغبة فى إثبات قدرة الشاعر على التعبير عن نفسه فى كلا الشكلين: القديم والحديث.

على أى حال ، لم يلبث الشعر الواقعى أن تطور بسرعة ملحوظة خلال الأربعينات والخمسينات من هذا القرن وسط معارك نقدية ساخنة تناولت أسباب ميل الشعراء إلى التجديد فى القوالب، واضطر الشعراء أنفسهم إلى أن يدخلوا فى حلبة الصراع ليعبروا عن آرائهم، ويعرضوا مسوغاتهم التى رأوا أنها تبيح لهم التحرر من قيدى الوزن والقافية القديمين.

وفى البداية حدث تداخل بين مفاهيم الدلالة فى أذهان النقاد والشعراء معا مثل "الشعر الحر" و"الشعر الجديد" و "الشعر المنثور" و"النثر الفنى" كما أن مفهوم "الوزن" تعرض

هو الآخر لهزات عنيفة. وليس من المستطاع رصد كل المعارك النقدية التي صحبت هذه النشأة للشعر الواقعي(٣٩) وإنما نكتفي هنا بالإشارة إلى أهم معالمها.

فقد كان من أهم الحجج التي تذرع بها دعاة الشعر الحديث أن القيود التقليدية كالوزن والقافية تحول بين الشاعر وما يريد من انطلاق حر وراء المعاني من غير أن يفاجئه حاجز من وزن أو قافية. ومن تلك الحجج قولهم أن الشعر القديم يضطر فيه الشاعر إلى حشو كلامه بألفاظ لا تضيف جديدا ولكنها تأتي لمجرد ضبط الوزن أو القافية واستشهدوا على ذلك بنماذج من شعر شوقي، وهو المعروف بمكانته وقدراته اللغوية الفائقة ومنها قوله:

يريد الخالق الرزق اشتراكا وإن يك خص أقواما وحابى

فكلمة حابى حشو لم يضف جديدا بعد كلمة "خص أقواما".

وقوله:

ويجمعنا إذا اختلفت بلاد بيان غير مختلف ، ونطق

فكلمة "نطق" لم تضف جديدا بعد كلمة "بيان" ولا مسوغ لورودها إلا حاجة القافية إليها.

غير أن بعض أنصار الشعر التقليدي ردوا على هذه التهمة بأن الشعر الجديد نفسه لم يخلو من الحشو، ومثلوا على ذلك بقول صلاح عبد الصبور:

فشربت شايا فى الطريق

ورتقت نعلى

ولعبت بالنرد الموزع

بين كفى والصديق

حيث يعلق الحسانى حسن عبد الله على ذلك قائلا أراد أن يقول: ولعبت بالنرد مع صديق. فلما يأبى الوزن بهذه الركاكة. وصف النرد بما لا حاجة إليه(يقصد وصفه بأنه موزع بينكفه وكف صديقه وهى صفة لم تضف لمتضف جديدا) وعرف الصديق والتنكير أفضل. وأراد أن يقول : الموزع بينى وبين الصديق أبين كفيوكف الصديق. فلما لم تطاوعه تفعيلة الكامل تخلص على هذا النحو السيء"(٤٠).

وخلاف الحشو فهناك التكرار أو الرتابة . وهو من أشد عيوب الشعر التقليدى فى نظر أنصار الشعر الجديد. وينشأ التكرار من وحدة الموسيقى ووحدة الإيقاع التى يفرضها الوزن الواحد والقافية الواحدة. وقد ظاهرهم على هذا بعض النقاد مثل د. محمد النويهى. ود. على عشرى زايد. د. عز الدين إسماعيل ويتخذ التكرار فى الشعر التقليدى الأنماط التالية:

ـ تكرار وحدة مكونة من تفعيلة أو تفعلتين

ـ تكرار البيت بنفس الطول ونفس العدد من التفعيلات

ـ تكرار القافية

ـ تكرار الضرب، لماذا حدث فيه زحاف التزم إلى آخر القصيدة

والشعر الجديد يتخلص من هذه الأنماط من التكرار عن طريق التنوع الموسيقى متمثلا فى :

تنوع الأحزاب

ـ التحرر من القافية الموحدة *

ـ مزج الأوزان المختلفة(٤١)

وهناك نقطة أخرى جديرة بالإهتمام فى مجال التجديد فى القوالب وهى الشعر الدرامى، فقد رأى بعض النقاد مثل رجاء النقاش أن الخروج على القافية أعطانا مسرحية شعرية ناجحة هى مسرحية عبد الرحمن الشرقاوى عن المجاهدة الجزائرية جميلة بوحيرى فالشعر فى هذه المسرحية أفاد فائدة كبرى من الإمكانات التى أتاحها لأنفسهم الشعراء المجددون فى القوالب . ويرى النقاش أن مسرح أحمد شوقى الشعرى، ومسرح عزيز أباظه الشعرى لايزيد عن كونه مجموعة من القصائد المنفصلة التى يلقيها بعض ازشخاص على المسرح. أما الشرقاوى فقد خلق حوارا شعريا حقيقيا ما يجعلنا نشعر بالفعل أن هناك أشخاصا يتحركون على المسرح، ويتبادلون الحديث، بينما نجد عند شوقى مثلا أن "قيس" يقف فى مسرحية مجنون ليلى ليلقى قصيدة كاملة عن "جبل

التوباد» وهى قصيدة رائعة ولكن قيسا يلقيها موجها إياها إلى الجمهور لا إلى أشخاص آخرين معه على خشبة المسرح.

هناك أيضا ـ ومازال الكلام للنقاش ـ ظاهرة «التجسيد» فى الشعر الجديد مثل قصيدة «لحن»(٤٢) لصلاح عبد الصبور التى يصور فيها تجربة إنسانية هى تجربة الحب الفاشل بسبب الإختلاف الإجتماعى بين الحبيبين(٤٣).

واجمالا يمكن القول بأن التجديد فى القوالب أو الشكل لدى شعراء القصيدة الحديثة وهم الواقعيون اتخذ عدة أنماط هى:

(١) المزاوحة بين عدة أوزان فى القصيدة الواحدة.

(٢) الإعتماد بصفة أساسية على التفعيلة الواحدة المكررة كوحدة إيقاع أساسية بدلا من الإعتماد على نظام الشطرين القديم.

(٣)الإعتناء بالتجسيد والصورة الشعرية مقابل الإعتناء بالقافية عند التقليديين.

(٤) استخدام الحوار

(٥) الميل إلى الأسطورة والرمز والإشارات التاريخية والتراث الشعبى وهذا ملمح موضوعى فى ظاهرة. ولكنه شكلى فى جانبه الآخر فالإلتزام به يستدعى قدرا من الحرية وطول النفس لا يتيحهما الشكل القديم المحكوم بعدد محدد من التفعيلات وبقافية قادمة.

(٦) الإهتمام بالدراما

(٣) أمل دنقل ودوره فى تحقيق التعاون بين التجديد الشكلى والمضمونى:

سارت الواقعية فى طريق التجديد الشعرى شكلاً ومضمونا حتى بلغت مبلغا وقف بها عند علامتين بارزتين على طريق التجديد وهما:

(١) قصيدة النثر

(٢) السطحية والمباشرة

وفيما يلى سنفصل القول فيهما:

أولا: قصيدة النثر:

قصيدة النثر مولود غير شرعى فى تربة الإبداع العربى فاللغة العربية لاتعرف فنا يحمل اسما متناقضا مثل "قصيدة النثر" لسبب بسيط هو أن القصيدة من حيث اسمها تنتمى إلى فن الشعر وهو يقوم ـ قديما وحديثا ـ على أساس الإيقاع النغمى الموسيقى . والنثر من حيث اسمه يدل على الكلام المرسل الذى لا يضبطه إيقاع، ولا يتقيد بنغم. اللهم إلا ما قد يجىء فيه من سجع طارىء أو جناس مفاجىء.

وتعود الجذور التاريخية لقصيدة النثر ودافع عنها، فقد أعلن أن النظم الشعرى مجرد تقنية ميتة(٤٤). وقال عنه الشاعر والناقد الإنجليزى عزرا باوند "إنه أول رجل عظيم كتب بلغته

قومه»(٤٥).

ونسج على منوال ويتمان كثير من شعراء الإنجليز مثل بيتس وباوند وإليوت كما نسج عليه شعراء فرنسيون مثل بودلير ورامبو وما لا رميه وبول فاليرى وغيرهم .

أما فى اللغة العربية فربما تكون محاولات أمين الريحانى(٤٦) للكتابة ما يسمى بالشعر المنثور . ه البداية الأولى لقصيدة النثر وهذا نموذج منها(٤٧)

«هى الثورة ويومها العبوس الرهيب

ألوية كالشقيق تموج تثير البعيد وتثير القريب

وطبول تردد صدى نشيد عجيب

وأبواق تنادى كل سميع مجيب

وشرر عيون القوم يرمى باللهيب

ونار تسأل هل من مزيد..

فهذا النثر الركيك الذى يلتزم كاتبه بقافية ثابتة يزعم بعض أنصاره أنه تطوير للشعر العربى وهو لا ينم عن شىء إلا عن جهل وضعف. جهل بمعنى التطوير وضعف عن مسايرة الشعراء المقتدرين بمثل أدواتهم.

وقد تبنت مجلة «شعر» البيروتية هذا الإتجاه منذ الخمسينات من هذا القرن. وأفسحت صفحاتها لدعاة قصيدة النثر ونقادها(٤٨)

وقد تنبه دعاة التجديد فى القوالب مثل نازك الملائكة إلى خطورة انسياق التجديد إلى هذا الدور الخطير حقا من الإنحطاط بفنية الشعر فنهضوا يدافعون عن الشعر العربى، ويردون صولة دعاة قصيدة النثر.

فهاذى نازل الملائكة(٤٩) تتهم مجلة شعر بأنها "مجرد مجلة تكتب بلغة عربية، ويروح غريبة "وتتهم الداعين إلى اعتبار النثر شعرا بأنهم "لا يحترمون النثر وأنهم خلطوا بين مفهومى الشعر والنثر" وترى نازك الملائكة أن دعوة النثر فى أحكامها على الشعر، تستند إلى تعريف له بضع الإلحاح على المحتوى، وأنهم (أي دعاة القصيدة المنثورة) يزدرون لفظة "نظم" مع أن التعبير الموزون يؤثر فى النفس أكثر بكثير من التعبير المنثور.

وقد قام الشاعر السورى على أحمد سعيد بادونيس بالدفاع عن قصيدة النثر وكانت حججه غالبا حججا جوفاء، وعبارات مفرغة من المضمون كقوله بأن القصيدة تحولت إلى "رؤيا كونية" وقوله: ليس ثمة من وجود ثابت نسمية الشعر ونستمد منه المقاييس والقيم الشعرية الثابتة، وقوله: الشعر أفق، والشاعر المبدع يزيد من رحابه هذا الأفق، فالقصيدة شكل إيقاعى، إلا أنها ليست هذا فقط، بل رؤيا أيضا.

ويفرق أدونيس بين النثر والشعر بما يلى: (٥٠)

(١) النثر اطراد وتتال فى الأفكار . وقد لا يكون هذا موجودا فى الشعر.

(٢) النثر يصور أو ينقل فكرة معينة محدودة. من هنا ينبغى أن يكون واضحا والشعر ينقل حالة من حالات الشعور. فهو بطبيعته لا يخلو من الغموض وهذه الحالة موقف. غير أنها موقف متصل بالأسلوب (بالشكل) لا كما فى النثر.

(٣) النثر وصفى وتقريرى. محدود الغاية. والشعر غايته فى ذاته. ومتجددة أبدا.

ويكفى للتدليل على عبثية هذا الإتجاه أن نستشهد بعدة نماذج لبعض أنصاره حتي يتبين لنا ما بين نظيراتهم وتطبيقهم من جفوة. وحتى يتبين أن هذا الإتجاه ما هو إلا امتداد لفكرة التغريب المرتبطة دائما بهدم الذات العربى.

يقول أحدهم:(٥١)

"لم يذكر

أنه شاشة حمراء

لأن قلب العالم أبيض

لم يقل

إننى أسود

من أجل الليل

حين ترجع العصافير

ويقول أيضا:(٥٢)
وجهها ينتظر كالبحيرة المسحورة
أن يجىء
أن يجىء
أن يجىء وقتها فى حبيبتى
اسمح لى ياالله
أن أتذكر خطيئتى
أن أتذكر عن جميعع آبائى
أنأتعذب ندمهم وأنهار توبتهم
أمام حبيبتى"
وتقول أخرى من دعاة قصيدة النثر:(٥٣)
"لأنه فيما يقال إن الغريب المسافر كأن وهما مرسوما
فوق الطرق اللامرئية. وحسب أنه فى الحقيقة
وفى الحقيقة لم يدر يوما ما هو
كان سفرى المجهول يرى فى كل مكان ولا يرى
وكان يرى ويغير كل ما يرى
البحر، الريح، الشمس، الوجه الحى،
والوجه الميت"
وتقول ثانية:(٥٤)
وفى البرد الحديد أجلد جلدى

وأصدم بشعرى الهواء

فى الكوانين أشعل الأيام ذاكرتى

وأبقى عارية كالمياه

وإذا ما نبت الربيع

زرعت الحقول عيونى لئلا تعبر

الئلا يفوتك حدوث

إلى فناء»

بل أن الحال وصل ببعض هؤلاء العابثين إلى درجة الوهم بأنهم يحاولون تطوير قصيدة النثر ذاتها ظنا منهم أنها أصبحت شيئا واقعيا لا ينكره أحد فبدأوا يحاولون الخروج عليها بكتابة قصائدهم المزعومة بشكل خلا من أى اهتمام بصحة اللغة، أو حتى بالذوق الأخلاقى العام.

والحقيقة أن قصيدة النثر أو النثر الشعرى، أو الشعر المنثور، كلها تسميات زائفة، ولا ينضوى تحتها أى مضمون فنى حقيقى ويجمعها جميعا:

ـ أنها محاولات انحصرت تقريبا فى لبنان

ـ أن من تبنوها لم ينكروا تأثرهم بالغرب

ـ أنها ارتبطت بالضرورة بالدعوة الصريحة للتخلى عن القيم الجمالية فى القصيدة العربية سواء أكانت عمودية تقليدية أم حديثة تفعيلية.

ـ أنها لم تجد أنصارا ولم تتسع جماهيريتها فعلى الرغم من أن هذه المحاولات بدأت من أوائل القرن وفشت أكثر فى الخمسينات وما بعدها . فقد فشلت فى استقطاب أنصار خارج حدود مؤسسيها وأدعيائها.

ثانيا: السطحية والمباشرة:

وضح مما سبق أن التجديد فى القوالب أو الشكل انتهى بالإتجاه الواقعي إلى مسارات متعددة تحت اسم الحداثة أو التجديد أو التحديث ومن هذه المسارات ما هو مقبول وأثمر قصائد جيدة كالاتجاه إلى الدراما. والحوار واستخدام تكنيك موسيقى متنوع فى القصيدة الواحدة يعتمد على التفعيلة كوحدة أساسية للنغم. مع حرية التنقل من وزن إلى آخر.

ولكن هذا التحديد انتهى أحيانا إلى طريق مسدود حين وصل إلى ما يسمى بقصيدة النثر وهى عبث محض. وتسمية زائفة. وضرب من الغثاء لأى إنسان أن يمارسه لافتقاده أي ضوابط فنية. ولإفتقاد النقد المصاحب له إلى أية معايير جادة مرنة قابلة للتطبيق.

وعلى الطرف الآخر من حبل التحديد الذى شدته الواقعية. وصلت القصيدة ـ من حيث المضمون ـ إلى درجة مقبولة من الجودة أحيانا. ولكنها فى أحيان أخرى وصلت إلى مرحلة من الخطابية والنثرية الصارخة. حتى كادت تصبح منشورا دعائيا

فجا يفتقر إلى أبسط قواعد الفن الخالد.

فهذا صلاح عبد الصبور يحكى فى قصيدته "الحزن" تجربة إنسان حزين فيقول:(٥٥)

يا صاحبى إنى حزين

طلع الصباح فما ابتسمت، ولم ينر وجهى الصباح

وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح

وغمست فى ماء القناعة خبز أيامى الكفاف

ورجعت بعد الظهر فى جيبى قروش

فشربت شايا فى الطريق

ورتقت نعلى

ولعبت بالنرد الموزع بين كفى والصديق

قل ساعة أو ساعتين

قل عشرة أو عشرتين

وضحكت من أسطورة حمقاء رددها الصديق

ودموع شحاذ صفيق..

فهذه الأسطر قليلة الحظ من الشاعرية، قريبة إلى النثر المتداول فى الصحف، أو لأسلوب الحوار الدارج. وتندر فيها الصور الشعرية ندرة ملموسة فأى شعر فى قوله "ورتقت نعلى" وفى قوله "ولعبت بالنرد" وفى قوله "ورجعت بعد الظهر فى جيبى قروش"؟ لانرى شاعرية فى مثل هذه التعابير،

بل نرى إلى جانبها لغة ضعيفة هينة. فوصف الرزق بأنه متاح لا قيمة له إلا أن يكون لكلمة متاح هذه قيمة موسيقية كقافية داخلية تتم النغمة الصوتية مع كلمة الصباح فى آخر السطر السابق لها. فالإنسان حين يخرج من بيته ليطلب رزقه لا يعرف أى صفة يمكن أن يصف بها ذلك الرزق لأنه غيب محتوم. فلا يعرف أن كان متاحا أو غير متاح. ومن دلائل ضعف اللغة وهو أنها كذلك استخدامه للتعبير العامى "قل عشرة أو عشرتين" فى وصف لعبة النرد(الطاولة) ولا قيمة لتحديد الكم الذى لعبه من النرد إلا أن يكون لكلمة "عرشتين" قيمة إيقاعية أيضا تتم ما جاء فى نهاية السطر السابق لها "ساعتين".

ويقول عبد الرحمن الشرقاوى:(٥٦)

"فما المعركة الكبرى
سوى معركة الحب
وما معركتى إلا لأبنى عالما حرا
تعيش به المودات. فلا مينا ولا ضعنا
ولا ظلما ولا غبنا
ولا حقدا ولا فقرا
ولا جوعا ولا شرا
وهذا حلم الشعب

أين الشاعرية فى هذه الأسطر؟ لقد تحول الشاعر الواقعى عن الشعر إلى الدعاية السياسية، والنفخ الإعلامى الأجوف. وكان بإمكانه أن يعبر عن معركته هذه بأسلوب فنى موثر. أما استخدام هذه اللاءات المتكررة واستخدام هذه المعطوفات غير المتمايزة فقد أضعف القصيدة وأوهنها. بل أن قوله "وهذا حلم الشعب" فى غاية الركاكة لأنه أشبه بالخطب منه بالشعر. هذا على أن فى الأسطر السابقة كثيرا ما يكرهه أهل اللغة. فقد اضطر الشاعر إلى الحذف الكثير والتقدير الكثير لكى بلام التعليل مقترنة بجملته النثرية "لأبنى عالما حرا" بعد استخدامه أسلوب القصر قبلها. واتيانه بهذه المفردات الكثيرة بعد "لا" المكررة فيه كلام: فقد قالوا إن لا إذا كررت اعتورت اسمها وخبرها حالات كثيرة ليس من بينها هذه الحالة التى تكررت عند الشرقاوى. وقالوا إن حذف خبر لا (وهو واقع فى كل الأسطر السابقة) وإنما يجوز إذا فهم من الكلام. ونحن إذا قدرناه هنا بمعنى "موجود" كان لابد من أن تكون كل الأسماء التالية للآءات السابقة مبنية فى محل نصب فتصبح مثل: لا حين ولا ضعف ولا ظلم ولا غبن.

ونرجع القول إلى ما نهدف إليه بالدرجة الأولى من الاستشهاد بهذه النصوص ــ بقطع القطر عن ضعف لغتها ومخالفتها للقواعد أحيانا ــ لنؤكد أنها نصوص هزيلة هشة لا تثبت

لنقد، ولا تصمد لتمحيص، بل إنها لاحظ لها من الشعر إلا هذه الموسيقى الذى يستبقيها حرص الشاعر على التفعيلة كوحدة قياس نغمى ايقاعى.

وتتقدم الواقعية خطوة أخرى نحو هاوية السطحية لنجد شاعرا آخر من شعراء الواقعية المتحمسين لفكرة "الالتزام" بقضايا المجتمع، يحكى لنا قصة أو موقفا يحدث أمام جمعية استهلاكية فيقول:(٥٧)

لا تأخذ اكثر من حقك
قف فى الصف كغيرك
علبة كبريت واحدة، لكيلو من أرز
قال التاسع للعاشر: هل تعلم أن الدولة سمت
تلك الجمعية باسم رئيس الجمعية
قال العشرون: لقد أثبت حسن إدارة
قال الخامس: لا تدفعنى
قال السادس: خلفى من يدفعنى
فأنا أدفعك بلا قصد
وليتحمل كل منا الآخر
فى هذا الزمن الجائر
قال الأول ــ ورئيس الجمعية يسمع:
لو قيل رئيس الجمعية هذا، عشرون رئيسا

كانت ريح الأشياء تمر رخاء
قرأ الحادى والعشرون الاية من فوق جدار الجمعية
للمرة ما بعد الخمسين
وحين استرجعها لم يتذكرها
فى اليوم التالى سمعوا فى كل مكان
رئيس مجمع باب الـــ. بدد أموال الجمعية
قال الطيب فى اشمئزاز : غاض من الدنيا الخير
قال فقيه: حسدوه . فعين الحاسد تفلق حتى الصخر
قال صديق: يوما سيزول الشر..

لقد اضطررنا إلى إثبات هذا النص بطوله كما هو لندلل على ما انتهت إليه الواقعية الملتزمة من سذاجة ومباشرة. فباستثناء التغيير الجاهز المقتبس "بريح الأشياء تمر رخاء" لا نجد فى هذه الزسطر الاثنين والعشرين أية شاعرية. وحتى هذا التعبير الجاهز المقتبس أفسدته كلمة الأشياء هذه اقحمت فيه فأضعفت أثره لما فيها من غموض واغراق فى الإبهام. وقديما قالوا "أنكر من شىء" للدلالة على أن كلمة شيء فى ذاتها نكرة من أشد النكرات غموضا. والأسطر بعد ذلك غنية عن التعليق لأنها تستخدم اللغة الدارجة وترصها رصا لا جمال فيه. وهى لا تتضمن ـ إذا اعتبرنا فيها منحى دراميا ـ مفارقة تستحق التوقف أمامها وبناء قصيدة منها. فهى

تجربة يومية فى الحياة المصرية، موظف منحرف . ومع أن هذه التجربة كان من الممكن إلباسها ثوبا أكثر جاذبية، ولكان من الممكن التعبير عنها بلغة شعرية أسمى، أو بلورتها دراميا حتى يصطنع منها الشاعر تجربة فنية ثرية بعطائها. مع أن كل هذا كان ممكنا، فإننا وجدنا شاعرنا يسجل التجربة كما هى دون أى إضافة حقيقية.

وهذا أحمد عبد المعطى حجازى يخاطب "الاتحاد الاشتراكى العربى":(٥٩)

"كن لى عائلة
يا حصن الفلاحين الفقراء
فأنا لا أسرة لى
إلا الإنسان بلا أسماء
كن لى عاصمة
يا بلد العمال الغرباء
فأنا لا موطن لى
منذ تركت الأرض الخضراء
كن لى ملحمة
أرويها للبسطاء
نركب فيها الخيل، ونفتح مدن الحب
ونحرر فيها السجناء

كن لى سيفا، وحصنا، ونشيدا
لو ظهروا فى الليل، ينادون الزسماء
ويسوقون إلى الموت الشعراء
...
يا أبناء الوطن الشرفاء
إنا نتسلم علم الوطن الآن
فلتكن القامات الصلبة ساريه العالى
ولتكن الأعين أنجمه الخضراء"

الشاعرية هنا أفضل منها فى النموذجين السابقين لصلاح عبد الصبور والشرقاوى، وقد حاول الشاعر الابتعاد عن النثرية الفجة التى رأيناها فى نموذجيهما وفى نموذج كيلانى حسن سند، ولكنه وقع فى عيب التساهل اللغوى الذى يقع فيه كثير من الواقعيين حين وصف الأنجم بأنها خضراء، وهو خطأ شائع صوابه أن يأتى بوزن فعل(بضم الفاء وسكون العين) جمعا لأفعل، فيقول: الأنجم الخضر.

واستخدم جمع القلة "الأعين" فى موضع جمع الكثرة "عيون" لأنه يخاطب أبناء الوطن فالمقام مقام كثرة لا قلة؟ واستخدم سجناء جمعا لسجين والصحيح أن فعلاء يأتى جمعا لفعيل إذا كانت بمعنى فاعل دالة على مدح أو ذم أو صفة مشاركة مثل كريم وعظيم أما فعيل الدالة على هلاك مثل قتيل أو

مرض مثل مريض أو بلاء مثل أسير فتجمع على فعلى فيقال فيها: قتلى ومرضى وأسرى. فكان على الشاعر أن يختار بين سجنى بزنه أسرى أو مسجونين لأن فعيلا هنا بمعنى مفعول.
على أننا إذا تغاضينا عن هذا التساهل ـ أو الخطأ ـ اللغوى، لم تسلم القصيدة من السطحية لكونها تحولت بالفن إلى الدعاية السياسية لنظرية من نظريات العمل السياسى سادت فترة من الفترات فإذا انتهت تلك الفترة ـ كما حدث فعلا عند الغاء التنظيم الواحد أواسط السبعينيات ـ سقطت تلك القصيدة مع ما سقط من أوراق التنظيم الواحد.

ويقول كمال عمار(٦٠) عقب العدوان الثلاثى:

"قلها يا نكسون

قلها يا نكسون لا تخجل

إنك حاقد

يا قلبك

أبصره كالحبر الشينى

أو تدرى ما الحبر الشينى؟

هو حبر سوف أخط به فوق الحائط

فى كل مكان فى بلدى

عد يا نكسون . عد يا نكسون

لبلاد الشيطان الزصفر
أليس هذا النموذج دليلا على ما آلت إليه الواقعية من اسفاف؟ إن الشاعر يبدو فى قصيدته كما لو كان يتحدث على مقهى مع شخص آخر بينه وبينه خلاف فهو يستخدم ما تستخدمه العامة من أساليب التعجب "يا قلبك" ثم يفكر كما تفكر العامة فيصف قلب عدوه بالسواد، ويشبهه تشبيها ساذجا بالحبر الشينى، و "الشينى" هذه ليست إلا "الصينى" نسبة إلى الصين ولكنها دخلت إلى العامية المصرية معربة عن النسبة إلى الجنسية باللغة الإنجليزية مع ما يستوجبه التعريب العامى من التحريف. وقد يكون الحبر الصينى أسود أو أحمر أو أرق، فلست صفة الصينى بذاتها دالة على السواد كما أن وصف أمريكا بأنها بلاد الشيطان الأصفر لا أساس له، وماذا لو كان الشيطان أخضر مثلا؟..

وفى ديوانه "من أب إلى الرئيس الإفريقى"(٦١) يقدم الشرقاوى أردأ نماذج الشعر الواقعى من مثل قوله:

"تعلمت زن معركتى الكبرى ثمار سلسلات معارك
يا رفيقى اتخذ مثالك من كوبا وما يصنع الرفاق هنالك"

وقوله:

قل للذين حملوا شرف النضال

"قل للرفاق على اختلاف ميولهم
أن الجمود إلى انطلاق
أن الخلاف إلى وفاق
أفهمتنى؟
هم يفهمون
ويعرفون محاولات الإنقسام
والإنهزام
ويخاطب الرئيس الأمريكى معربا عن مخاوفه على ابنته، يكاد يستعطفه لأنه (أى الرئيس) أب مثله فيقول:
معاذ الأبوة يا سيدى..
فأنت أب، وكلانا حنون
ألست تصون حياة ابنتك؟
فهل تصنع الموت للأخريات؟
هل هناك ركاكة أكبر من تعبير "تصنع الموت" ومع ذلك يبدو أن الشاعر تذكر فجأة فى خلال كتابته للقصيدة ـ إنه ينتمى إلى الواقعية الاشتراكية فعاد إلى نفسه ليوهمها بأنه قوى وأنه يمتلك الذرة كما تمتلكها أمريكا ولكنه سيوظفها لخدمة السلام لا العدوان:
أتسمعنى أيهذا الإله
ستحيا ابنتى فى ظلال السلام

وتصبح أنت مع التابعين هواجس من ذكريات الظلالم
فإن تملكوا الذرة المغنية
فأنا لنمتلك التضحية
ونمتك الذرة البانية
ونملك طاقتنا كلها
ونملك أيامنا الباقية
وتاريخ أجيالنا الآتية..

مما سبق يتبين لنا بوضوح أن الواقعية انتهت إلى طريقين لم يكن أمامها إلا أن تنتهي إليهما لأنها سارت في طريق التجديد بخطى أسرع مما تحتمله طاقة روادها الذين لم يعرف عن أي منهم أن تسلح بثقافة واقية من تراثنا العربي بالقدر الذي اتيح لأسلافهم من المجددين الرومانتيكيين.

فقد سارت الواقعية في طريق التجديد في القوالب حتى انتهت إلى ما سمي بقصيدة النثر وهي كيان لغوي فارغ من أي مضمون سوره أنصاره بسور من التهويمات النقدية المجوفة التي لا تحمي نفسها فضلا عن حمايتها لما تحيطه من كيان هش تذروه أبسط رياح النقد. وتهوى به أهون معاول الفحص والتمحيص.

وسارت في طريق التجديد في القوالب حتى انتهت إلى ما سمي بقصيدة النثر وهي كيان لغوي فارغ من أي مضمون

سوره أنصاره بسور من التهويمات النقدية المجوفة التى لا تحمى نفسها فضلا عن حمايتها لما تحيطه من كيان هش تذروه أبسط رياح النقد. وتهوى به أهون معاول الفحص والتمحيص. وسارت فى طريق التجديد فى المضمون حتى انتهت إلى النقل الآلى للواقع بلا أى روح شعرية تضفى على جسم القصيدة حياة مهما تكن تلك الحياة. وانتهت إلى حوار مطفأ يقبس من لغة العامة تعابيرها وصورها. ويهتدى بنور بلاغة السوقة وما أضلها بلاغة. وانتهت إلى صياغات ركيكة مفككة تمثل أحط أنواع الدعاية السياسية التى تسقط بين براثن المباشرة القميئة فلا هى دعاية صرف. ولا هى شعر خالص. فكأنها ماء فاتر لا يجد فيه الصادى لذاذة الماء البارد. ولا يجد فيه البردان دفء الماء الساخن. فصارت بذلك كمن قيل فيه المثل العربى القديم: كان عنزا فاستتيس فلا هو أبقى على صفاته الأصلية من صفات المعيز. ولا هو اكتسب من التيس ما يجعل الآخرين يعترفون بتيسته المزعومة.

وقد كان أمل دنقل فى رأينا هو الذى استنقذ الواقعية من هذه الهوة السحيقة بما أوتيه من قدرات اتاحت لشعره أن يحظى باحترام النقاد وحفاوتهم. وبحب واعجاب من جاء وابعده من الشعراء فرأوا فيه مثلا احتذوا به. ورأوا فى طريقته خلاصا من العيبين اللذين يرين: النثرين والسطحية.

يقول فاروق شوشه:(٦٢)

"احتفظ أمل ـ داخل عالمه الشعرى الشديد المعاصرة والأصيل الحساسية ـ بالكلاسيكيات المستمرة والباقية فى معمار القصيدة العربية وفى آفاقها التعبيرية وجيشانها الموسيقى. فهو يخضع قصائده لنظام صارم مدروس. ومعاودات ومراجعات مستمرة قبل أن يدفع بها إلى النشر... هذا النظام الصارم المحكم هو الذى جعل قصيدته ـ فى معظم الاحيان ـ تنجو من الثرثرة وتداعى الافضاء. والبعد عن مركز التوجع وقطب الاشعاع والتأثير. وحفظها من السقوط فى برودة النثرية وجفاف التقرير.

فالعامل الأساسى فى تماسك أمل دنقل فى نظر فاروق شوشة(وهو شاعر ينتمى إلى المرحلة التاريخية والفنية التى ينتمى إليها دنقل) هو هذا التعهد الدائم الذى يقوم به أمل لقصائده. وعمليات التنقيح المستمرة والمتعددة التى يقوم بها قبل نشر شعره.

ويرى الشاعر الناقد اليمنى د. عبد العزيز المقالح أن السمة الرئيسية فى شعر أمل هى البساطة الحادة المصقولة (والبساطة ضد التعقيد والغموض فى مفهومه) وهذه البساطة لا تعنى الخروج على الأسس الفنية للكتابة أو التمرد على القواعد اللغوية ، ولا تعنى الرقة والتبسيط ، وإنما تعنى تلقائية التناول. وعفوية التعبير والابتعاد عن خشونة اللفظ

إلى خشونة المعنى، وكانت بساطته فى التناول تجعله يرى أن الفرار من المباشرة لا يعنى الفرار من المحيط المباشر للواقع(٦٣).
وهذه السمة التى يلمسها د. المقالح من أهم سمات شعر أمل دنقل ، فهو لا يستخدم كلمات معجمية فى قصائده كما يحلو لبعض المجددين أن يفعل، ولا يستخدم فى الوقت نفسه اللغة اليومية الدارجة، وإنما يستخدم الألفاظ اليسيرة الفهم ويكون منها بناء شعريا خشن المضمون مما أكسب شعره جماهيريته بين معظم المثقفين العرب.
وتفسر د. قدرى مالطى بساطة القصيدة عند أمل بأنها بساطة الشكل والمعنى فى وقت واحد، وتدرس قصيدته "زهور" دراسة تحليلية بنائية وتخرج منها بأن أسلوب أمل الشعرى سمح للقصيدة بأن تعبر عن محتواها الدلالى بطريقة مباشرة، بمعنى أن القارئ للقصيدة لأول مرة يشعر بأنه لزاء معنى صريح مباشر ولكنه سيكتشف إذا تعمقها بأن هذه البساطة مضللة (بكسر اللام الأولى المشددة) وأن القصيدة عمل فنى رائع ذو موقف ميتافيزيقى بدأه الشاعر بوضع طبيعى عادى، ثم قلبه بطريقة مدهشة إلى رؤية متعمقة فى الحياة والموت مستخدما وسائل معنوية ولغوية لكى يؤدى العمل وظيفته الكاملة(٦٤).
وإذا استقرأنا بعض نماذج من شعر أمل ـ فى ضوء الأحكام النقدية السابقة ـ تأكد لنا أن تناول أمل لقضايا مجتمعه،

والتزامه بهـا . جاء فـى ثوب فنى قشيب لـم تفسـده المباشرة.
ولم تخرج عن حـدود العروض التقليـدي ــ بشكله التفـعيلى
المستقر لدى المحدثين ــ إلى مساحات من الفوضى النثرية التى
تردى إليها غيره من شعراء الحداثة.

ففى قصيدته "بكائية ليلية" التى يرثى فيها صديقه الشهيد
"مازن جودت أو غزالة" يقول:(٦٥)

للوهلة الأولى
قرأت فى عينيه يومه الذى يموت فيه
رأيته فى صحراء النقب مقتولا
منكفئا يغرز فيها شفتيه،
وهى لا ترد قبلة لفيه
نتوه فى القاهرة العجوز ننسى الزمنا
نفلت من ضجيج سياراتها، وأغنيات المتسولين
تظلنا محطة المترو فى المساء.. متعبين
وكان يبكى مطنا.. وكنت أبكى وطنا
تبكى إلى أن تنضب الأشعار
نسألها: أين خطوط النار؟
وهل ترى الرصاصة الأولى هناك.. أم هنا؟

مـاذا تـأملنا فى هذه الأسطر الشعرية ــ التى اخترناها
عشوائيا ــ وجدنا الشاعر يستخدم عدة أساليب فنية تبعد
عنه النثرية الفجة والتعبير المباشر. فهو يتكىء على دلالات

الألفاظ كدلالات الحياة اليومية(أغنيات المتسولين ــ ضجيج السيارات ــ محطة المترو ــ خطوط النار)ودلالات الزمن (يومه ــ ننسى الزمنا ــ المساء) ودلالات الطبيعة البشرية(عينيه ــ شفتيه ــ قبلة ــ فيه "فمه" يبكى ــ نبكى ــ نسأل..) فضلا عن مراوحته بين الأسلوب الخبرى والأسلوب الانشائى متمثلا فى الاستفهام الذى يخرج هنا عن معناه الأصلى وهو طالب المعرفة أو الاستخبار ليعطينا معنى آخر هو الحيرة والقلق. واستخدام أكثر من أداة من أدوات الاستفهام بما يحمله ذلك من دلالة على ما يمور فى نفس الشاعر من اضطراب وتوجس وحزن وقلق.

وبإستثناء المخالفة اللغوية فى السطر الأخير حين استخدم أم بعد هل والمشهور بعد هل التخيير بأو. ولا نكاد نعثر على مخالفة أخرى. وعلى زية حال فإن الدراسة التفصيلية القادمة للغة أمل الشعرية ستكشف لنا بوضوح أكثر كيف أنه استنفذ الواقعية من أهم مهاوى الانحطاط التى تردت إليها على أيدى أسلافه أو بعض معاصريه وكان عماده فى ذلك:

ــ لغة سليمة إلى حد كبير

ــ التزام صارم بقواعد العروض (فى شكله التفصيلى الحديث)

ــ تنقيح قصائده المرة تلو المرة.

الهوامش

(١) البارودى. ديوان البارودى . تحقيق على الجارم ومحمد شفيق معروف. القاهرة دار المعارف . ١٩٧١. ص ٣٥.

(٢) عباس محمود العقاد. ساعات بين الكتب. ط٢ (بيروت: دار الكتاب العربى ١٩٧٩. ص ٤. ٢٠. ٢٥.

(٣) راجع فى هذا بحثا طيبا للدكتور محمد النويهى. بعنوان "ثورة الشكل والمضمون فى الشعر المنطلق "مجلة الشعر (المصرية) عدد أغسطس ١٩٦٢.

(٤) عباس محمود العقاد. شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى: كتاب الهلال العدد ٢٥٢ ــ القاهرة ــ دار الهلال . ١٩٧٢. ص ٤٩.

(٥) د/ محمد الهادى الطرابلسى. خصائص الأسلوب فى الشوقيات. تونس منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١. ص ٢٤١.

(٦) ويذكرنا بهذا الإتجاه ما نراه فى قصيدة شوقى فى مدح الرسول ــ صلى الله عليه وسلم حيث يطيل فيه كما كان حسان بن ثابت رضى الله عنه يفعل فنجده يبدأ قصيدته بقوله:

سلوا قلبى غداه سلا وتابا   لعل على الجمال له عتابا

ثم يستمر غزله فيها ما يقرب من خمسة عشر بيتا.

ــ انظر الشوقيات . ط . صــ ٦٨.

(٧) ديوان حافظ. ط . ص ٧.

(٨) ديوان محمد عبد المطلب. ص ١٠٦.

(٩) د. شوقى ضيف. دراسات فى الشعر العربى المعاصر ط٢. القاهرة. دار المعارف ١٩٥٩. من ص ٩٠ ــ ٩٤.

(١٠) يمكن الرجوع إلى:

محمد خليفة التونسى. فصول من النقد عن العقاد. القاهرة: مكتبة الخانجى ١٩٥٥. ص ١٦٦ وما بعدها.

(١١) ديوان عبد الرحمن شكرى. مقدمة بقلم العقاد. الجزء الثانى. ط. دار المعارف بالاسكندرية. ١٩٦٠. ص ص ١٠٢. ١٠٣.

(١٢) يمكن العثور على هذه الأفكار فى كثير من مصادر مدرسة الديوان مثل:

*مقدمة عبد الرحمن شكرى لديوانه (الجزءالخامس) بقلمه. ص ٣٦٣. ٣٦٤.

*لمحات من حياة العقاد لعامر العقاد. دار الشعب. القاهرة. ١٩٦٨ ص ص ٢٧٥ ـــ ٢٨٥.

* شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى للعقاد. ص ١٨، ١٩.

* فصول من النقد عن العقاد لمحمد خليفة التونسى. ص ١٦٦.

(١٣) د. محمد غنيمي هلال. "عود إلى قضية الإلتزام" مقال منشور بمجلة الثقافة (المصرية) العدد الصادر فى أكتوبر ١٩٦٣.

(١٤) "الكاتب بين الفرد والجمهور" مقال منشور بمجلة الكاتب (المصرية) العدد الصادر فى فبراير ١٩٦٢.

(١٥) الشوقيات . ط. ص ٦٩ ـــ مطبعة الرستقامة بمصر ١٩٥٣.

(١٦) ابن قتيبة. الشعر والشعراء. تحقيق أحمد شاكر. دار المعارف بمصر ص

(١٧) د. محمد نايل. اتجاهات وآراء فى النقد. دار المعارف بمصر ١٩٦٦. ص ٧١.

(١٨) ديوان الخليل. طبعة دار الهلال . ١٩٤٩. ط . ص ص ١٤٤ ـــ ١٤٦.

(١٩) العقاد. مقدمة ديوان بعد الأعاصير. دار المعارف بمصر ١٩٥٠. ص ١٣

(٢٠) يمكن الرجوع فى هذه النقطة إلى:

ـــ جلال العشرى. "ثورة على أمير الشعراء" مقال منشور بمجلة المجلة (المصرية) عدد نوفمبر ١٩٦٨.

ـــ أنور الجندى. "المعارك الأدبية بين شوقى ونقاده" مجلة الهلال (المصرية) نوفمبر ١٩٦٨.

(٢١) أثيرت هذه القضية على نطاق واسع بين طه حسين وبعض المجددين ويمكن متابعتها فى المصادر الآتية:

*حديث الأربعاء لطه حسين. ط. ص ١٤٣ (ط دار المعارف ١٩٥٦)

* مقال له بجريدة الجمهورية فى ١٩٥٢/٤/٥ حول صورة الأدب والوحدة العضوية

*مقال له بجريدة أخبار اليوم فى ١٩٥٤/٢/٢٧ بعنوان "إلى أدعياء التجديد."

*كتاب فى الثقافة المصرية لمحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس. ط بيروت ١٩٥٥.

(٢٢) ديوان شكرى. مقدمة الجزء الخامس. ص ٣٧٢ وما بعدها . لمحات من حياة العقاد لعامر العقاد. مرجع سابق. ص ٩٥.

(٢٣)د. شوقى ضيف. دراسات فى الشعر العربى المعاصر. مرجع سابق ص ٢٥٢. ود. كمال نشأت . أبو شادى وحركة التجديد فى الشعر العربى. القاهرة: الهيئة العامة للكتاب. ١٩٦٧. ص ٦٦ . ص ١٤١. ص ١١٣ ويذكر

كمال نشأت فى كتابه أنه وصله خطاب سرى من وزارة الصحة سنة ١٩٤١ يحرم عليه الاشتغال بأى أدب أو فن.

(24) Gough, G, The Romantic Poeto, London 1953, P. I7.

(٢٥) ليس المقصود من الفلسفات المثالية أنها ذات مثل عليا كما قد يوحى به إسمها. ولكنه استعمال شائع يطلق على فلسفات تفرق بين عقل الإنسان وواقعه. فتقدم ما يشير به العقل على ما يكون فى الواقع. وتعد الفلسفة اليونانية القديمة من أهم المنابع التى استقت منها الفلسفة المثالية أصولها.

ويمكن حول الفلسفة المثالية مراجعة:

— د. يحيى هويدى. دراسات فى الفلسفة الحديثة والمعاصرة. (القاهرة: دار النهضة العربية. ١٩٦٨) ص ص ٣١٧ ــ ٣٢٧.

— د. أميرة حلمى مطر. الفلسفة عند اليونان. ط٢ القاهرة. دار المعارف ١٩٦٨.

— أحمد أمين . ذكى نجيب محمود . قصة الفلسفة الحديثة. جـ ٢. القاهرة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٣٦.

(26) In this point see:

-Cohen. J.M, A History of Western diteratwre, London 1961, P: 205.

-Chiarie, J, Realim and I magination, London 1950 P: 72.

وأيضا:

— د. محمد غنيمى هلال. النقد الأدبى الحديث. القاهرة: دار نهضة مصر د. ت. ص ٣١١ وما بعدها.

— د. محمد غنيمى هلال. "عودة إلى قضية الالتزام" مقال منشور بمجلة الثقافة (المصرية) عدد اكتوبر ١٩٦٣.

(27) Austin W. &R. Wellwk, Theory of literature, London 1955, P: 97.

(28)Kahan , L. Social deals in German Literature, New York, 1938, P: 20.

(29) Beach, J, A History of English Literature, N. Y. 1950 P: 55

(٣٠) يمكن فى هذه النقطة مراجعة:

— محمد مفيد الشوباش. الأدب ومذاهبه. القاهرة. دار الكاتب العربى. ١٩٧٠.

— د. رجاء عيد. فلسفة الإلتزام فى النقد الأدبى. دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة . ١٩٧٤.

(٣١) هذه الآراء للدكتور محمد مندور منبعثة فى أكثر من مكان منها على سبيل المثال:

ـ محمد مندور . قضايا جديدة في أدبنا الحديث. بيروت: دار الآداب. ١٩٥٨
ـ د. محمد مندور. فن الشعر. الكتبة الثقافية. (١٢) الدار القومية ١٩٦٢.
ـ د. محمد مندور. في الأدب ومذاهبه. معهد الدراسات العربية. ١٩٥٥.
(٣٢) أحمد عبد المعطي حجازي. لم يبق إلا الإعتراف. بيروت: دار الآداب. ١٩٦٥.
(٣٣) حسن فتح الباب. فارس الأمل. القاهرة: مكتبة الأنجلو. ١٩٦٥. ص ٣٠.
(٣٤) البارودي. ديوان البارودي. تحقيق على الجارم ومحمد شفيق معروف. القاهرة دار المعارف . ١٩٧١. ص ٣٥.
(٣٥) محمود توفيق. أعياد. القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٦٤. ص ٧٦.
(٣٦) عبد الرحمن الشرقاوي. من أب مصري. القاهرة: دار الكتاب العربي ١٩٦٨. ص ١٣١.
(٣٧) صلاح عبد الصبور. مرجع سابق. ص ٤٦. ص ٤٧.
(٣٨) يمكن متابعة تطور معارك التجديد في الوزن بين مؤيديها ومعارضيها في المصادر الآتية:
(١) مصطفى صادق الرافعي. مقال مجلة الهلال المصرية. يناير ١٩٢٦.
(٢) د. عز الدين إسماعيل. الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. القاهرة سنة ١٩٦٧.
(٣) عمر الدسوقي. في الأدب الحديث. القاهرة. مطبعة الرسالة. ١٩٦١
(٤) طه حسين. مسألة الشعر الحديث "مقال منشور بمجلة الأديب (البيروتية) مايو سنة ١٩٦٠.
(٥) الحساني حسن عبد الله. مقدمة ديوانه "عفت سكون النار" القاهرة ١٩٧٢
(٦) د. بدوي طبانة. التيارات المعاصرة في النقد الأدبي. بيروت: دار الثقافة ١٩٨٥

(٧) نازك الملائكة . قضايا الشعر المعاصر . بيروت . ١٩٧٤.
(٨) د. محمود علي السمان . أوزان الشعر الحر وقوافيه. طنطا. ١٩٨٠.
(٩) على عشري زايد. موسيقى الشعر الحر رسالة ماجستير قدمت لكلية دار العلوم ١٩٦١.
(٣٩) أمل دنقل . الأعمال الشعرية الكاملة. ط ٢. دار العودة بيروت . ١٩٨٥. ص ٥٠. ص ٨٧.
(٤٠) الحساني حسن عبد الله . مرجع سابق. ص ٢١ وما بعدها.

(٤١) وردت هذه التفاصيل في دراسة د. علي عشري زايد "عن بناء القصيدة العربية الحديثة نقلا عن رسالته للماجستير "موسيقى الشعر الحر" وهي مرجع سابق، ويمكن متابعة تفاصيل الظاهرة في :

ـ علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ص ص ٢٠٣، ٢٠٤

(٤٢) القصيدة ضمن ديوان "الناس في بلادي" انظر: صلاح عبد الصبور، مرجع سابق، ص ٦٤.

(٤٣) رجاء النقاش، مقال منشور بأخبار اليوم(المصرية) في ٢٧ يناير ١٩٦٣م ص ٦.

(44) Roy Harvey, Whitman, (N.J: Prentice - Hall Inc, Englowood cliffs)P: 38.

(45) Ibid, P:9.

(٤٦) أنظر: عبد الحميد جيده، الإتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر بيروت مؤسسة نوفل، ١٩٨٠، ص ٣١٩.

(٤٧) أنيس المقدس، الإتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، بيروت: دار العلم للملايين، ط ٥، ١٩٧٣، ص ٤٢٠.

(٤٨) أنظر ما نشرته تلك المجلة من قصائد نثرية مبكرة على سبيل المثال:

ـ قصيدة "الرجل الميت" لمحمد الماغوط، مجلة شعر(البيروتية) عدد ١٠ ربيع ١٩٥٩ ص ٢٤

ـ قصيدة "شمة أفيون"ليوسف الصايغ، مجلة شعر العدد ٢٣، صيف ١٩٦٢ ص ٥٩ وما بعدها.

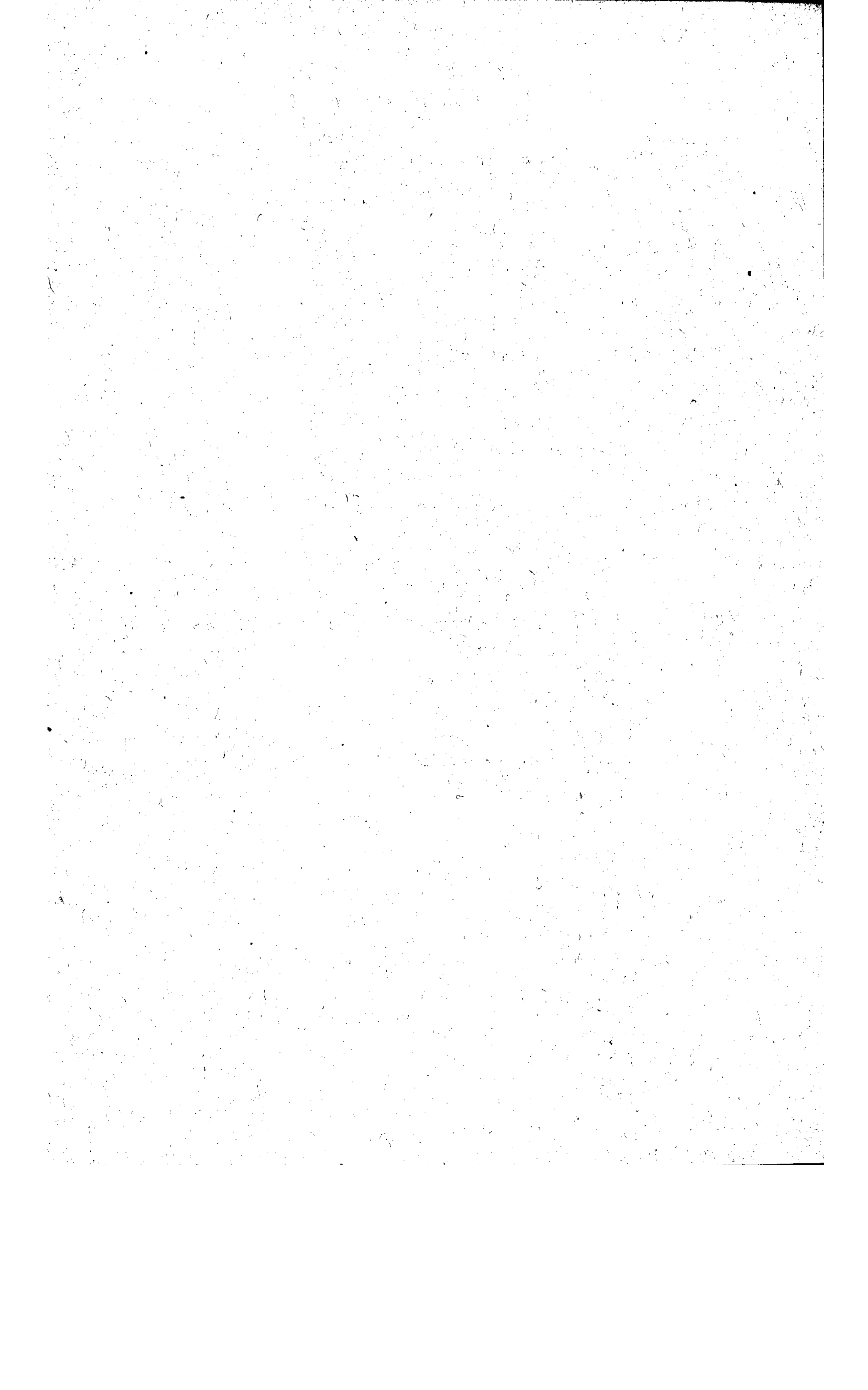
ـ قصيدة "بيوت العنكبوت" لنيراعزعواد، مجلة شعر العدد ٢٨، خريف ١٩٦٣ ص ٩ وما بعدها.

كما وجد من النقاد من يميز بين "النثر الشعري" والشعر المنثور فيرى أن النثر الشعري نثر تغلب عليه النزعة الشعرية والعاطفة ، بمعنى أنه لا يشكل قصيدة ذات وحدة عضوية وتنام من الدخل، في حين أن "الشعر المنثور" هو قصيدة متكاملة، لها بناؤها الداخلي الخاص، وهو محاولة جديدة قام بها البعض محاكاة للشعر الأفرنجي وفي رأينا أن هذه محاولة نقدية عابثة ولا قيمة لها.

أنظرها في مكانها في :

ـ أنيس المقدس، مرجع سابق ص ٤١٩ وما بعدها.

(٤٩) نازك الملائكة. مرجع سابق. ص ٢١٨ وما بعدها.
(٥٠) أدونيس. مقدمة للشعر العربي. بيروت: دار العودة . ص ١١٢.
(٥١) أنس الحاج. ديوان الرأس المقطوع. بيروت: دار مجلة شعر ١٩٦٣. ص ١٢
(٥٢) أنس الحاج. ديوان الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع. بيروت : دار النهار ١٩٧٥. ص ص ٢٩. ٣٠.
(٥٣) منى السعودي. رؤيا أولى. بيروت: منشورات مواقف. ١٩٧٢. ص ٢٤.
(٥٤) تيراز عواد. بيوت العنكبوت (ديوان)بيروت: مطابع الخال إخوان. ١٩٦٧ ص ٣٩.
(٥٥) صلاح عبد الصبور . مرجع سابق. ص ص ٣٦. ٣٧.
(٥٦) عبد الرحمن الشرقاوي. مرجع سابق. ص ٧٢.
(٥٧) كيلاني حسن سند. قبل ما تسقط الأمطار القاهرة: دار الكاتب العربي د. ت. ص ٩٥.
(٥٨) أحمد عبد المعطي حجازي. لم يبق إلا الإعتراف. مرجع سابق ص ٨٠.
(٦٠) النص من ديوان "أغاني الزاحفين" لمجموعة مشتركة من شعراء الواقعية منهم كمال عمار ونجيب سرور وعبد المنعم عواد يوسف وغيرهم.
ـ أغاني الزاحفين. القاهرة: دار الديمقراطية الجديدة. ١٩٥٧. ص ٢٥.
(٦١) الشرقاوي . من أب مصري. مرجع سابق. صفحات متفرقة.
(٦٢) فاروق شوشه. "شاعر اليقين القومي" مقال منشور بمجلة ابداع (المصرية)
عدد اكتوبر ١٩٨٣. ص ١٦.
(٦٣) د. عبد العزيز المقالح: "أمل دنقل وأنشودة البساطة" مقال منشور بمجلة ابداع المصرية (اكتوبر ١٩٨٣) ص ٢٧.
(٦٤) د. قدري مالطي: "قراءة في قصيدة زهور". المصدر السابق. ص ٨٠ وما بعدها
(٦٥) أمل دنقل. مرجع سابق. ص ١٠٨.

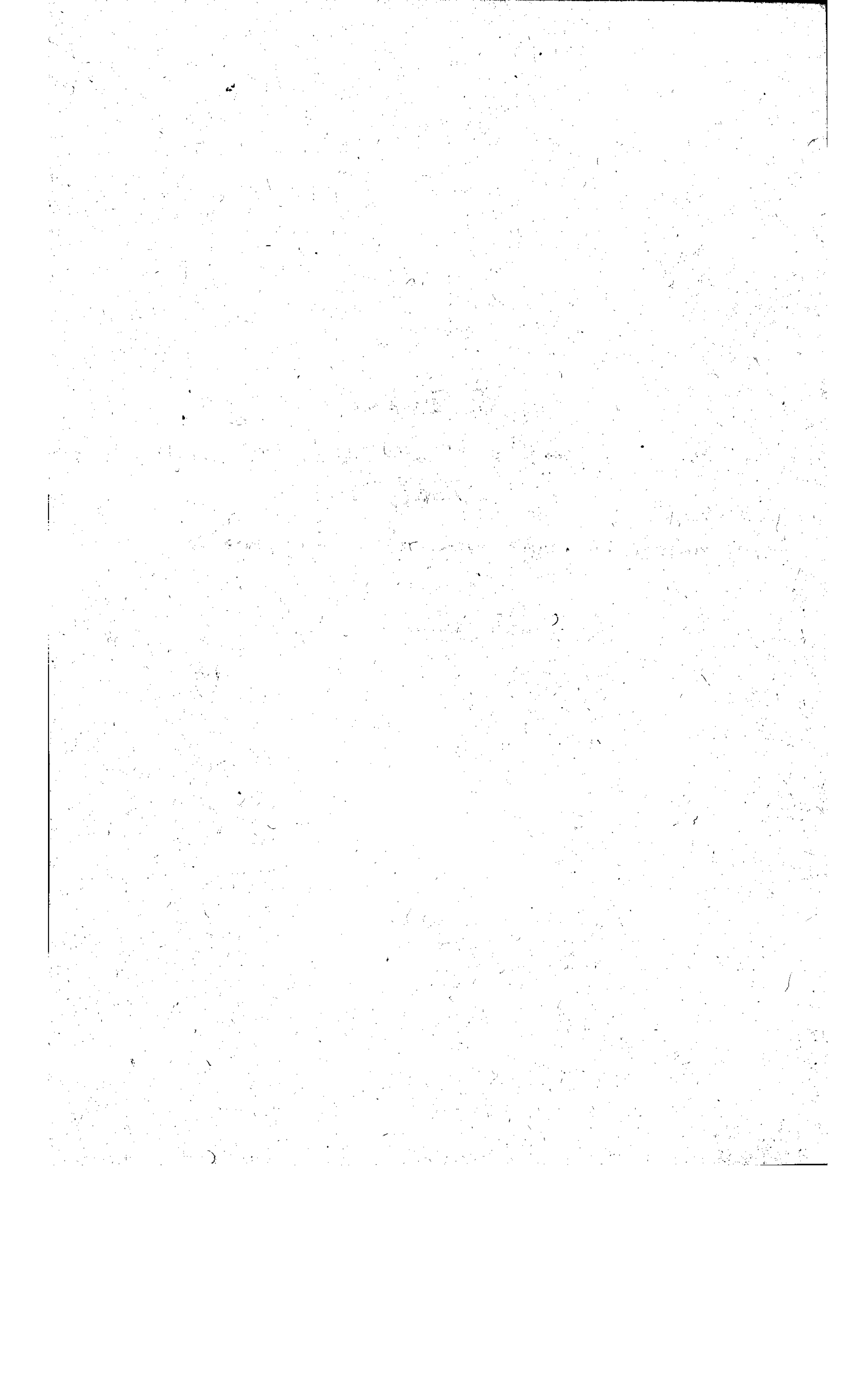


الدراسة التطبيقية فى ديوان البكاء بين يدى زرقاء اليمامة لأمل دنقل

الفصل الأول

مستوى التحليل الصوتى

- مقدمة
- الدراسة الصوتية الإحصائية
- الحروف الأكثر تكرارا فى الديوان وصفاتها
- الظواهر الصوتية العامة



مقدمة :

يتناول هذا الفصل ديوان "البكاء بين يدى زرقاء اليمامة" لأمل دنقل

ـ وهو موضوع الدراسة وعينة البحث فيها ـ من الناحية الصوتية(١) فى دراسة احصائية تستهدف هدفين:

الأول: معرفة الأصوات الأكثر شيوعا فى شعره.الثانى: معرفة الظواهر الصوتية العامة فى شعره.

أولا : الدراسة الصوتية الإحصائية:

قمنا بإحصاء حروف الديوان فوجدناها أربعة وعشرين ألفا وخمسة وأربعين وستمائة حرف. (٢٤,٦٤٥) موزعة كما يلى:

١ ـ الهمزة:

تكررت ١٠٠٩ مرة بنسبة ٤,٠٩٪

٢ ـ الألف:

تكررت ٣٧٤٢ مرة بنسبة ١٥,١٨٪

٣ ـ الباء:

تكررت ٨٢٩ مرة بنسبة ٣,٣٦٪

٤ــ التاء:

تكررت ١٢٨٥ مرة بنسبة ٥,٢١٪

٥ــ الثاء:

تكررت ١١٣ مرة بنسبة ٤١..٪

٦ــ الجيم:

تكررت ٣٥٨ مرة بنسبة ١,٤٥٪

٧ــ الحاء:

تكررت ٥١٧ مرة بنسبة ٢,١٪

٨ــ الخاء:

تكررت ٢٢٩ مرة بنسبة ٩٣..٪

٩ــ الدال:

تكررت ٦١٦ مرة بنسبة ٢,٥٪

١٠ــ الذال:

تكررت ١٨٥ مرة بنسبة ٧٥..٪

١١ــ الراء:

تكررت ١٢٠٥ مرة بنسبة ٤,٨٩٪

١٢ــ الزاى

تكررت ١٤٩ مرة بنسبة ٦..٪

١٣ـ السين:

تكررت ٥٤٧ مرة بنسبة ٢,٢٢٪

١٤ـ الشين:

تكررت ٣٠٥ مرة بنسبة ١,٢٤٪

١٥ـ الصاد:

تكررت ٢٩٥ مرة بنسبة ١,٢٪

١٦ـ الضاد:

تكررت ١٥٢ مرة بنسبة ٦٢,.٪١٧ـ الطاء:

تكررت ٢٧٤ مرة بنسبة ١,١١٪

١٨ـ الظاء:

تكررت ٩٥ مرة بنسبة ٣٩,.٪

١٩ـ العين:

تكررت ٧٣٧ مرة بنسبة ٢,٩٩٪

٢٠ـ الغين:

تكررت ١٤٠ مرة بنسبة ٥٧,.٪

٢١ـ الفاء:

تكررت ٨١٧ مرة بنسبة ٣,٣٢٪

٢٢ـ القاف:

تكررت ٦٧٥ مرة بنسبة ٢,٧٤٪

٢٣ـ الكاف:

تكررت ٤٩٢ مرة بنسبة ١,٩٩٪

٢٤ـ اللام:

تكررت ٢٥٥١ مرة بنسبة ١٠,٣٥٪

٢٥ـ الميم:

تكررت ١٣١٧ مرة بنسبة ٥,٣٤٪

٢٦ـ النون:

تكررت ١٤٢٦ مرة بنسبة ٥,٧٩٪

٢٧ـ الهاء:

تكررت ١٢٣٤ مرة بنسبة ٥,٠١٪

٢٨ـ الواو:

تكررت ١١٧٥ مرة بنسبة ٤,٧٧٪

٢٩ـ اللام ألف "لا":

تكررت ٢٢٤ مرة بنسبة ٩١,٪

٣٠ـ الياء:

تكررت ١٩٥٢ مرة بنسبة ٧,٩٢٪

والجدول التالى يوضح الحروف الأكثر تكرارا فى الديوان وعددها ثلاثة عشر حرفا قمنا بترتيبها تنازليا بحد أدنى٣٪ (نسبة شيوع) وحد أعلى ١٥٪:

الحروف الأكثر تكرارا فى الديوان

م	الحرف	العدد	النسبة المئوية	صفة الحرف: من حيث الجهر والهمس	صفة الحرف: من حيث الشدة والرخاوة
١	الألف	٣٧٤٢	٪١٥	حرف مد	حرف مد
٢	اللام	٢٥٥١	٪١٠.٣	مجهور	متوسط
٣	الياء	١٩٥٢	٪٧.٩	مجهور	متوسط
٤	النون	١٤٢٦	٪٥.٨	مجهور	متوسط
٥	الميم	١٣١٧	٪٥.٣	مجهور	متوسط
٦	التاء	١٢٨٥	٪٥.٢	مهموس	شديد
٧	الهاء	١٢٣٤	٪٥	مهموس	رخو
٨	الراء	١٢٠٥	٪٤.٩	مجهور	متوسط
٩	الواو	١١٧٥	٪٤.٨	مجهور	متوسط
١٠	الهمزة	١٠٠٩	٪٤	مجهور	شديد
١١	الباء	٨٢٩	٪٣.٤	مجهور	شديد
١٢	الفاء	٨١٧	٪٣.٣	مهموس	رخو
١٣	العين	٧٣٧	٪٣	مجهور	متوسط

ومن هذا الجدول يتضح أن هناك أحرف مهموسة فقط مقابل تسعة أحرف مجهورة بالإضافة إلى الألف حرف المد، كما يلاحظ ارتفاع نسبة الأحرف المتوسطة (٧) مقابل الشديدة(٣) والرخوة(٢).

أما الحروف التى لم تتعد نسبة شيوع كل منها ١٪ أو بمعنى أدق لم تصل إلى الواحد الصحيح بالمائة فهى:

الثاء ٪.٤٦

الذال ٪.٧٥

الخاء ٪.٩٣

الزاى ٪.٦٠

الضاد ٠.٦٢٪

الظاء ٠.٣٩٪

الغين ٠.٥٧٪

اللام ألف ٩١و٪

ومن هذه القائمة نستنتج أن أقل الحروف تكرارا من بين هذه المجموعة حروف:

الظاء ـ الثاء ـ الغين ـ الزاى ـ الضاد

أما الحروف التى وقعت نسبة شيوعها فى المدى المتوسط بين ١٪ . ٣٪ فهى (مرتبة أبجديا)

الجيم (١,٥٤٪)

الحاء (٢,١٪)

الدال (٢,٥٪)

السين (٢,٢٪)

الشين(١,٢٪)

الصاد (١,٢٪)

الطاء (١,١٪)

القاف (٢,٧٪)

الكاف (٢,٠٪)

صفات الحروف الأكثر شيوعا فى الديوان:

أولا: الألف:

الألف من الحروف الضعيفة هى واخواتها الواو والياء(أحرف المد) وهذه الأحرف الممدودة تنشأ عن خروج الهواء من الإذتين مارا بالحنجرة وبالأوتار الصوتية ثم بتجويف الفم فإذا لم يصادف الهواء ما يوقف مجراه استمر حتى ينتهى النفس أو يسكت المتكلم وفى هذه الرحلة التى يقطعها الهواء قد تتنوع درجة الصوت أو حدته تبعا لحركة اللسان أو الفك السفلى على نحو ما يتضح عند المغنين الذين يعتمدون اعتمادا كبيرا فى إبراز مواهبهم الأدائية على مدى شيوع أحرف اللين فى كلمات أغنياتهم والألف حرف مجهور قوى شديد منطلق مما يجعل له قيمة فى قوة الكلمة ووضوح جرسها.

يقول الأستاذ/ عبد الحميد حسن:(٢)

"إذا تصورنا خلو العبارات من أحرف المد الطويلة فإنا لا نجد وسيلة لانطلاق الصوت فى حرية معبرة أو قوة مؤثرة تنقل المعنى وتصوره مقترنا بما يجيش بالنفس من خواطر وانفعالات ونبرات مؤكدة أو سطحية أو عميقة فأحرف المد وسيلة للتوازن أو للقوة أو اللين أو لارتفاع أو لانخفاض حين يتطلب الموقف التعبيرى لونا من هذه الألوان أو نبرة من هذه النبرات".

ـ وأهم المواضع التى تجىء فيها الألف هى:

أ ـ الفعل الثلاثى المزيد بالألف مثل(دافع ـ جاهد ـ سافر)

ب ـ اسم الفاعل من الثلاثى مثل (كاتب ـ قائد ـ حازم)

جـ ـ مصادر الأفعال الماضية المبدوءة بهمزة الوصل مثل(اقتراب ـ اجتهاد ـ استغفار)

ففى النوع الأول تؤثر الألف فى الفعل الثلاثى دلاليا فتعطيه إذا زيدت الرحابة والامتداد والشمول فبعد أن كان الحدث محصورا فى الفاعل ينتقل إلى مجال آخر فيصبح للمعنى طرفان هما طرفا المشاركة ويصبح الفعل دالا ـ فى الغالب ـ على حدوثه بين طرفين وفى الحالة الثانية يتضح أثر الألف فى اسم الفاعل فى امتداد الحدث الذى تضمنه الفعل الماضى وتقوم الكسرة التى بعد الألف بإعطاء دلالة الإنحدار الهابط الذى يشعر بالإستقرار والثبات وفى الحالة الثالثة تفيد الألف التى قبل الآخر فى المصادر الانطلاق وقد كان اعتماد أمل دنقل على الألف واضحا أكثر ما يكون فى القوافى الداخلية التى غالبا ما تحتوى على حرف قبل الروى كقوله:

وعندما أدخل بهويتنا الصامت

فلا أراها تمسك الحائط.. علها تقف

أنسى بأنها ماتت

أقول ربما نامت

ادور فى الغرف

وعندما تسألنى أمى بصوتها الخافت

أرى الأسى فى وجهها الممتقع الباهت

وأستبين الكارثة

هذه القصيدة عدة لوحات تصور الموت والحزن وهذا المقطع بدأ بقوله:

شقيقتى رجاء ماتت وهى دون الثالثة

وينتهى بقوله:

وأستبين الكارثة

فالوقع الصوتى للألف فى كلمتى الثالثة والكارثة فى أول المقطع وآخره والموقع الصوتى للألف فى كلمات (الصامت - الخافت - الباهت) وفى كلمات (ماتت - نامت) يعطى قيمة دلالية عالية تؤكد نبرة الحزن خصوصا مع الأصوات المجاورة للألف وهى التاء وهى حرف مهموس شديد مصمن والثاء وهى حرف مهموس رخو مصمت.

ثانيا: اللام:

حرف مجهور من أدنى حافة الضاد إلى منتهى الحافة الأمامية من اللسان مما يحاذى الأسنان وهذا المخرج هو الذى يحدد درجة التحكم فى الهواء المنطلق مع النفس وتتميز الحروف المجهورة عامة بالوضوح والقوة واللام من حروف

التوسط أو مايسميه العلماء بالحروف اليمنية أى التى هى وسط بين الرخاوة والشدة ويكون الصوت فيها معتدلا عند النطق بالحرف لتوسط أمر الصوت فيها معتدلا عند النطق بالحرف لتوسط أمر الصوت.

والنفس فلا يتحبسان مع حروف التوسط إنما يسهما مع حروف الشدة ولا يجريان جريا فهما مع حروف الرخاوة بل ويكونان فى حال متوسطة فمثلا لو نطقت بالجيم ساكنة بأن وقفت علاى كلمة(الحج) لوجدت صوتك راكدا محصورا لا تستطيع مده ولا نطقت بالسين ساكنة بأن وقفت على كلمة(يعمل) لوجدت صوتك بين بين أي متوسطا ليس محصورا ولا منطلقا.

ومن خواص اللام أيضا أنها من حروف الاستنال ويقصد به انتناض اللسان عند خروج الحرف إلى قاع الفم كما أنها من حروف الانفتاح أى أن اللسان عند النطق بها يبتعد عن الحنك الأعلى تاركا فتحة يمر منها الهواء والصوت كما توصف اللام بالانحراف ومعنى الانحراف فى الاصطلاح الميل بالحرف عن مخرجه حتى يتصل بمخرج غيره فاللام فيها انحراف وميل إلى طرف اللسان وبصفة عامة فاللام من الحروف التى تتعادل فيها صفات القوة وصفات الضعف فتوصف بأنها حروف متوسطة(٣).

ولم ترد اللام كقافية في الديوان إلا ساكنة مسبوقة بحرف مد كقوله:

وربما يمر في بلادنا الصيف الخطر

فتقطع الصحراء باحثا عن الظلال

فلا ترى سوى الهجير والرمال والهجير والرمال

أو قوله:

والنهر سمة المغول

وعيونها تخبو من الإعياء. تستسقى جذور الشوك

تنتظر المصير المر يطحنها الذبول

وفي مرة واحدة وردت اللام كقافية ساكنة غير مسبوقة بحرف مد في قوله:

انفقت راتبي على أقراض منع الحمل

ترفع نحوى وجهها المبتل

تسألنى عن خل

ثالثا: الياء:

تشترك الياء مع الألف في معظم خصائصها التي أسلفنا الحديث عنها في وصف الألف لكونهما حرفي مد طويلين(٤) وتوصف الياء بأنها حرف مجهور رخو وتشترك مع اللام في أنها من حروف الاستفال والانفتاح وقد استعملها الشاعر كثيرا كحرف مد أو كحرف لين في وسط الكلام ولكن

استخدامه إياها كقافية كان نادرا كقوله:

شقيقتى رجاء ماتت وهى دون الثالثة

ماتت ومايزال فى دولاب أمى السرى

صندلها الفضى

صدارها المشغول . قرطها. غطاء رأسها الصوفى

أرنبها القطنى

وهى هنا مشدودة ساكنة موقوف عليها عند الإلقاء بشكل يوحى بدلالة الحزن التى تثيرها معانى هذا المقطع الرثائى.

وفى أحيان أخرى ـ نادرة أيضا ـ كان الشاعر يعتمد على الياء كحرف تأسيس فى القافية قبل حرف الراوى الذى يكون غالبا فى هذه الأحيان تاء مربوطة كقوله:

لكننى فرشت فوق الجسد الملقى جريدتى اليومية

وحين أقبل الرجال من بعيد

مزقت هذا الرقم المكتوب فى وريقة مطوية

ومن المعروف عن الياء لدى الشعراء أنها إذا لم تكن مشدودة لا تصلح حرف روى لأنها صوت ساكن بطبيعته. ومع ذلك فإننا نجد فى الديوان مثل هذا المقطع:

وتلتوى الأنامل البيضاء حول كتفى

كأنما نحن: الفريق والحطام الخشبى

تمسك بى

فى لحظة احتراقهما فى لحظة التخلى عن عناقها

تمسك بى

فموضع النبر فى القافية هنا يقع على الأحرف الثلاثة السابقة على الياء فى القافية صوتيا.

رابعا: النون:

تشترك النون مع اللام فى جميع الصفات فهى من حروف الجهر والتوسط (بين الشدة والرخاوة) والاستفال والانفتاح.

وفى نطقها يعتمد طرف اللسان على أصول الأسنان العليا مع اللثة وينخفض الحنك اللين فيتمكن الهواء الخارج من الرئتين من المرور عن طريق الأنف ويتذبذب الوتران الصوتيان حال النطق به(٥).

فالنون حرف أسنانى لثوى أنفى مجهور كما يقول د. كمال بشر. وهذه المزايا جعلت النون من الحروف الأكثر انتشارا كحرف روى لدى معظم الشعراء العرب قديما وحديثا وقد اعتمد عليها أمل دنقل كثيرا كقوله:

تكلمى أيتها النبية المقدسة

تكلمى.. بالله..

باللعنة..

بالشيطان

لا تغمضى عينيك.. فالجرذان
تلعق من دمى حساءها، ولا أردها
تكلمى.. لشد ما أنا مهان
لا الليل يخفى عورتى، ولا الجدران
ولا اختبائى فى الصحيفة التى أشدها
ولا احتمائى فى سحائب الدخان
وقوله بعد ذلك فى ذات القصيدة:
أيتها النبية المقدسة
لا تسكتى
فقد سكت سنة فسنة
لكى أنال فضلة الأمان
قيل لى أخرس، فخرست، وعميت
وائتممت بالخصيان
ظللت فى عبيد (عبس) اخرس القطعان
أجتز صوفها
أرد نوقها
أنام فى حظائر النسيان
طعامى: الكسرة والماء وبعض التمرات اليابيسة
وها أنا فى ساعة الطعام
ساعة أن تخاذل الكماة والرماة والفرسان

دعيت للميدان

أنا الذى ماذقت لحم الضان

أنا الذى لا حول لى أو شأن

أنا الذى أقصيت عن مجالس الفتيان

أدعى إلى الموت، ولم أدع إلى المجالسة!

فالنون الساكنة هنا بعد ألف المد الطويلة الساكنة تضفى على المعنى الطابع المأساوى الذى يذكرنا بالنواح والعديد(بكاء الموتى) والروح والجنائزية بطيئة النقمة.

ونلاحظ هنا أن الشاعر سعيا منه وراء التجانس الصوتى فى المقطع الأول من المقطعين السابقتين، اضطر إلى الفصل بين المبتدأ وخبره فى قوله:

(فالجرذان تلعق من دمى حساءها)

حيث اضطر للوقوف على آخر كلمة الجرذان لتحقيق التلاؤم الصوتى فى القافية خارقا بذلك قواعد النحو التى لا تسوغ له هذا الفصل أو بمعنى أصح لا تسوغ له الوقوف هنا، وهذه الظاهرة شائعة فى كثير من الشعر الحديث.

وفى مواقف أخرى كان الشاعر يتخذ النون حرف روى وتكون أيضا ساكنة بعد ياء المثنى الساكنة كقوله:

(تكتب فوق الآلة الكاتبة القديمة

وعندما ترفع رأسها الجميل فى افتراق الصفحتين

تراه فى مكانه المختار.. فى نهاية الغرفة
يرشف من فنجانه رشفه
يريح عينيه على المنحدر الثلجى فى انزلاق الناهدين)
عينيه هاتين اللتين
تغسل آثارهما عن جسمها ـ قبيل أن تنام ـ مرتين)
وعندما ترشقه بنظرة كظيمة
فيسترد لحظة عينيه
يبتسم فى نعومة
وهى تشد ثوبها القصير فوق الركبتين

وكلمة(مرتين) فى هذا المقطع لا أهمية لها إلا لكونها تساعد على استمرار النغمة الصوتية التى تصنعها القافية المكونة من السكونين التتاليين فى بقية السطور . كما أن وقوفه بالسكون على الاسم الموصول (اللتين) لا مسوغ له من الناحية اللغوية إلا مجاراة القافية..

خامسا: الميم:

الميم حرف شفوى يخرج ب نطباق الشفتين، وهو يشترك مع سابقته النون فى صفات الجهر والتوسط والاستفال والانفتاح ولا يقوم نطق الميم على الشفتين فقط بل يمكن اعتباره حرفا أنفيا لأن الهواء المحبوس فى الفم عند نطق الميم يتمكن من المرور عن طريق الأنف.

ويقول الدكتور كمال بشر:

إن أصوات اللام والراء والنون تشبه الحركات فى أهم خاصة من خواصها وهى قوة الوضوح السمعى(٦)

وهى من الأصوات الأكثر تكرارا عند أمل دنقل وعليها اعتمد اعتمادا كبيرا شأن معظم الشعراء العرب ـ فى قوافيه. ولكن الميم أقل شيوعا ـ كترف روى ـ من سابقتها فى الديوان فمن أمثلة ورودها قوله:

(حاربت فى حربهما

وعندما رأيت كلا منهما.. متهما

خلعت كلا منهما

كى يسترد المؤمنون الرأى والبيعة)

ولكنه لم يراع حركة الحرف السابق على الميم هنا فقد جاء مكسورا فى السطر الأول، ومفتوحا فى الثانى، ومضموما فى الثالث. وطبقا لهذا التفاوت اختلفت درجات تفخيم وترقيق حروف الكلمة التى تعد بكاملها (قافية) مما أضعف الأثر الصوتى لحرف الميم.

وإذا استعمل الشاعر الميم قافية ساكنة فإن استعماله إياها لا يطول، ربما مراتين أو ثلاثا ثم لا يستمر كقوله:

(فى الليلي، فى حضرة كافور أصابنى السام

فى جلستى نمت. ولم أنم)

ـ ثم لا تتكرر الميم الساكنة:

وكقوله:

(تصرخ فى وجه جنود الروم

بصيحة الحرب . فتسقط العيون فى الحلقوم)

ـ ثم لا تتكرر الميم الساكنة المسبوقة بالواو مرة أخرى.

وقد يغير الشاعر الصوت السابق على الميم إذا كان صوت لين أو مد على نحو ما يفعله شعراء القصيدة التقليدية كقوله:

(تبعثرت فى رأسها شرائح الصورة والنجوم

واختلطت فى قلبها الأزمنة الهشيم)

لكن يمكن القول بصفة عامة أن الميم ـ كقافية ـ أقل شيوعا من غيرها فى الديوان.

سادسا: التاء:

التاء صوت أسنانى/ لثوى انفجارى(شديد) مهموس. ولكن قد يصحب التاء شىء من الاجهار فى بعض السياقات ـ كما يقول الدكتور كمال بشر ـ كما إذا جاءت ساكنة متلوة بصوت مجهور وهى من الأحرف الكثيرة الشيوع نسبيا كقافية ساكنة عند أمل.

كقوله:

يتدفق من قبضتى المجروحة خيط الدم

يترقرق عذبا.. منسابا، يتساند في المنحنيات
تغتسل الرئتان المتعبتان من اللون الدافىء
يتغشى البسم
يتلاشى الباب المغلق والأعين والأصوات
وأموت على الدرجات

ويستخدم الشاعر التاء ساكنة أيضا كحرف روى مسبوق بحرف المد (الواو) في قوله:

(أعطني القدرة حتى أبتسم
فشعاع الشمس يهوى كخيوط العنكبوت
والقناديل تموت)

أو مسبوقا بالألف(حرف مد) كقوله:

عندما يبتلع (الكورنيش) أضواء الغروب
تسعل الظلمة فيه والبرودة
يحمل الجوع إلى العار وليده
كلمات..
ثم تنسل من البرد.. لدفء العربات
والمصابيح شظايا قمر.. كان يضىء حطمته قبضة الطاووس فوق الطرقات
ثم أهدته إلى النسوة كي يصلبنه فوق الصدور
يتباهين به وهو رفات

كلمات.. كلمات)

سابعا : الهاء

الهاء من الحروف الاحتكاكية (الرخوة) المهموسة الاستفالية الانفتاحية وهو بهذه المواصفات يندر أن يكون قافية أو بمعنى أدق حرف روى بذاته إلا أن تمد حركته أو يليه حرف مد كالألف مثلا كما فى عمرية حافظ.

وفى ديوان أمل الذى ندرسه ربما يعود ارتفاع نسبة شيوع الهاء إلى كثرة تردد هذا الحرف وسط الكلام.

لكن الملاحظ كثيرا فى معظم قوافى الديوان أن الشاعر يميل إلى السكون فى قوافيه فتتحول التاء المربوطة فى نهاية الكلمات إلى هاء تشبه هاء السكون وتؤدى وظيفة صوتية كبرى عند الإلقاء والوقوف على نهايات الأسطر الشعرية مثل (اليومية ــ المطوية).

ثامنا : الراء:

الراء حرف مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة. ويتميز من بين حروف الأبجدية العربية بأنه حرف متكرر أى أن الهواء والصوت لا ينقطعان عند الوقوف عليه بالسكون كما هو الحال مع التاء مثلا ولا يستمران فى التسرب كما هو الحال مع السين مثلا. بل إن طرف اللسان مع الثنايا يظل يتردد فيتكرر الصوت نتيجة ضرباتا اللسان السريعة على اللثة وتذبذب

الأوتار الصوتية عند النطق به.

وصوت الراء بهذه الصفات من الحروف التى تصلح للروى ويكون لها دور فى اضفاء صفة الفخامة والجهارة على القصيدة مما نلاحظه كثيرا فى الشعر العربى فى مختلف العصور.

وقد استخدمها أمل حرف روى ساكنا فى قوله:

(يا اخوتى الذين يعبرون فى الميدان مطرقين

منحدرين فى نهاية المساء

فى شارع الاسكندر الأكبر

لا تخجلوا .. ولترفعوا عيونكم إلى

لأنكم معلقون جانبى.. على مشانق القيصر)

وفى قوله:

(لكننى أوصيك إن تشأ شنق الجميع

أن ترحم الجر)

....

....

فربما يأتى الربيع

والعام عام جوع

فلن تشم فى الفروع نكهة الثمر

وربما يمر فى بلادنا الصيف الخطر

فتقطع الصحراء باحثا عن الظلال)

ونلاحظ فى كل سطر وردت فيه الراء حرف روى زيادة تكرار نفس الصوت فى السطر الشعرى مما يدل على أن الشاعر يركز على الدلالة الصوتية للراء.

وأحيانا يستخدم الشاعر الراء متحركة بالفتح وبعدها هاء ساكنة هى فى الحقيقة تاء مربوطة ويكون قبل الراء صوت متحرك بعد صوت ساكن كما فى قوله:

ألقت وراء ظهرها تحية انصرافها الفاترة

فاحتفت أذناى. واختبأت فى أعمدة الوظائف الشاغرة

لكنه فى بعض الحالات يسقط الساكن السابق للمتحرك السابق للراء وهو ما يسمى ألف التأسيس كقوله:

(فى جلسة الافطار فى الهنيهة الطفلية المبكرة

أعصب رأسى عينى بالصحيفة التى يدسها البائع تحت الباب

وزوجتى تبدأ ثرثرتها اليومية المثابرة

وهى تصب شايها الفاتر فى الأكواب

....

....

....

ثم تشد من يدى صفحة الكرة)

فهذه الظاهرة ملحوظة فى مقارنة كلمات(المبكرة ـ المثابرة ـ الكرة)

تاسعا: الواو:

الواو حرف مد مجهور رخو ولا يصلح حرف روى بذاته. ولم يرد كذلك فى الديوان وإنما ظهر هنا بين الحروف الأكثر تكرارا لحاجة الكلام إليه سواء أكان جزءا من كلمة أم حرفا من حروف المعانى.

عاشرا: الهمزة:

يختلف علماء الأصوات فى الهمزة من حيث كونها حرفا مجهورا أو مهموسا. وقد رجح د. كمال بشر أنها ليست مجهورة ولا مهموسة لأن وضع الأوتار الصوتية حال النطق بها لا يسمح بالقول بوجود ما يسمى بالجهر أو ما يسمى بالهمس.

واستخدام أمل لها حرف روى نادر فى الديوان كقوله:

(أسمع وقع خطوها.. فى روحة وجيئة

اسمع قهقهاتها الخافتة البريئة)

وهى هنا متحركة بين ساكنين

وأحيانا يستخدمها ساكنة بعد ساكن من أحرف المد كقوله:

(صاحبت موسيقارها العجوز فى تواشيح الغناء

وهنت فيها خاتمى.. لقاء وجبة العشاء

وقوله:

(كنا نبصر وردتنا الصابحة الحمراء

تنمو فى شرفة بيت فى حلب الشهباء)

وهذا النمط الأخير(الساكنة بعد حرف مد ساكن) هو النمط الأكثر تكرارا من بين المواضع التى وردت فيها الهمزة حرف روى.

حادى عشر: الباء:

الباء حرف مجهور شديد يقف الهواء الصاعد من الرئتين عند النطق به وقوفا تاما عند الشفتين فتنطبق الشفتان انطباقا تاما. وقد تتحول الجهر فى حرف الباء إلى همس إذا وقف على هذا الحرف بالسكون مما جعل علماء الأصوات ـ ومن قبلهم قدامى علماء اللغة العرب ـ ينبهون إلى ما يسمى بظاهرة (القلقلة) أى تحريك الباء بحركة تشبه حركة الحرف التالى لها. حتى لا يوقف عليها بالسكون . وبهذه الصفة (أقصد الهمس عن طريق الوقوف بالسكون عليها) وردت الباء حرف روى فى الديوان كقول أمل:

(جردنى النادل من ثيابى

جردته بنظرة ارتياب

بادلته الكرها

لكنني منحتة القرش: فزين الوجها

ببسمة كلبيه بلها

ثم رسمت وجهه الجديد فوق علبة الثقاب)

ففى هذا المقطع إذا اعتبرنا الباء فى كلمة (ارتياب) متحركة بالكسر لتلائم الباء المضافة لياء المتكلم فى كلمة (ثيابى) قبلها، إذا اعتبرنا ذلك من أجل التجانس الصوتى أصبح الشاعر أمام مأذق نحوى لأن كلمة (ارتياب) وإن لم تسكن نونت فإن تحركت بكسرة واحدة لم يجز الوقوف عليها طبقا للقاعدة الشهيرة(لا يوقف على متحرك)

وإذا اعتبرنا الباء فيها ساكنة يكون الشاعر بذلك قد خالف الأشهر فى الباء وهو الجهر وجعلها حرفا مهموسا ونقل صفة الباء من الجهر إلى الهمس يمثل صعوبة صوتية عند الإلقاء.

وقد فعل الشاعر ذلك فى موضع آخر حين قال:

(كنت أنقرعين الشهيد المجسم فوق النصب

حين مر السيكارى يدورون فى حلقات الصخب)

وفى قوله:

(تسرى إليه من عبير هيلتون القريب

أغنية طروب

وقد يستخدم الشاعر الباء متحركة متلوة بها وساكنة

أصلها تاء مربوطة

كما فى قوله:

(ابتعت من "هيلانة" السجائر المهربة

....

وسرت فوق الشعب الصخرية المدببة

ألقط منها الصدف الأزرق والقواقعا

وفى سكون الليل.. فى طريق "بورتوفيق"

بكيت حاجتى إلى صديق

وفى أثير الشوق.. كدت أن أصير ذبذبة)

إلا أن هذا قليل. والأكثر منه إذا جاءت الباء متحركة أن يسبقها حرف المد الألف وبعدها حرف آخر متحرك كقوله:

(نستوقف العابرين....

نسائلهم عن طريق المدافن...... والرحلة الخائبة

ولكننا فى النهاية

عدنا إلى شاطىء البحر ...والراية الغاضبة

ولكنه فى هذا المقطع. لم يلبث أن وقع فيما أشرنا إليه سابقا من إسقاط ألف التأسيس مما يخل بالنغم الذى ظلت تؤديه قافيته فى الجزء السابق.

وذلك حيث يقول:

كيف رجعنا إليه

وكيف الطريق اشتبه؟

فقد استدل هنا بألف التأسيس شيئا ساكنة فاختل النغم لغياب صوت المد كما تغيرت حركة الحرف السابق على الباء من الكسر إلى الفتح.

ثانى عشر: الفاء:

الفاء حرف مهموس رخو يتم نطقه بوضع أطراف الثنايا العليا على الشفة السفلى ولكنه بصورة تسمح للهواء أن ينفذ من خلالها ومن خلال الثنايا مع عدم السماح للهواء بالمرور من الأنف. ولا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق بالفاء.

وورود الفاء حرف روى قليل فى الشعر العربى بعامة. وقد وردت الفاء فى الديوان حرف روى فى مواضع نادرة منها قوله:

(كانت هنا حبيبتى

عيونها محاير الضياع

عام.. وعامان.. مدادها الحزين لم يجف

صلاة هرة إلى الشتاء خلف باب

وبسمة كأن نورسا على المدى يرف)

فهى هنا ساكنة مشدودة واضطر الشاعر للوقوف بالسكون على الفعل المضارع المستحق للرفع(يرف) مسايرة للقافية الساكنة قبله.

ومرة أخرى استخدم الشاعر الفاء الساكنة حرف روى فى

قوله:

(وظللنا ننتظر

تطول الأظفار.. ويبيض السالف

..ذات صباح عاصف

كنا نشرب حين أتتنا الأنباء

فتعكر لون الماء)

والفاء الساكنة هنا مسبوقة بحرف متحرك قبله ألف مد. ويلاحظ أن الشاعر أسقط واوا يستلزم السياق وجودها قبل كلمة (ذات صباح)

ومرة واحدة استخدم الشاعر الفاء متحركة حرف روى متلوة بهاء ساكنة أصلها تاء مربوطة ومسبوقة بحرف متحرك قبله ألف مد وهو قوله:

(تتوقفين على السيوف الواقفة

تتسمعين الهمهمات الواجفة

وسترحلين بلا رجوع)

ثالث عشر: العين:

العين حرف مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة. تتذبذب مع نطقه الأوتار الصوتية. ويكثر ورود العين حرف روى إلى حد كبير فى الشعر العربى. وقد استخدمها أمل دنقل بصور مختلفة.

فقد استخدمها متحركة متلوة بألف الإسناد ومسبوقة بحرف متحرك مكسور قبله ألف التأسيس فى قوله:

(عرفت هذه المدينة الدخانية

مقهى فمقهى.. شارعا فشارعا

رأيت فيها اليشمك الزسود والبراقعا

وزرت أوكار البغاء واللصوصية

على مقاعد المحطة الحديدية

نمت على حقائبى فى الليلة الأولى

حين وجدت الفندق الليلى مأهولا

وانقشع الضباب فى الفجر.. فكشف البيوت والمصانعا)

كما استخدمها ساكنة بعد ساكن ممدود كما فى قوله:

(تنزلقين من شعاع الشعاع

وأنت تمشين ـ تطالعين ـ فى تشابك الأغصان فى الحدائق

حالمة بالصيف فى غرفات شهر العسل القصير فى الفنادق

ونزهة في النهر

واتكاءة على شراع

وفى المساء فى ضجيج الرقص والتعانق

تنزلقين من ذراع لذراع)

كما استخدمها ساكنة بعد ساكن ممدود هو الواو:

(فى آخر الأسبوع

كان يعد ـ ضاحكا ـ أسنانها فى كفيه
فقرصت أذنيه
وهى تدس نفسها بين ذراعيه
وتشكو الجوع)
كما استخدمها ساكنة مسبوقة بمتحرك مكسور قبله ألف مد كقوله:
من يفترس الحمل الجائع
غير الذئب الشبعان؟
ارتاح الرب الخالق فى اليوم السابع
لكن لم يسترح الإنسان
الظواهر الصوتية العامة:
١ ـ العدول:
نقصد بالعدول هنا أن يضطر الشاعر تحت ضغط أثر الوزن أو نوعية حروف القافية إلى العدول عن صيغة إلى صيغة أخرى مثل:
١/ أ ـ العدول عن المضارع إلى الماضى:
كقوله:
(ليقول لنا: إن سليمان الجالس منكفئا فوق عصاه
قد مات. ولكنا نحسبه يغفو حين نراه
أواه

قال، فكممناه . فقأنا عينيه الذاهلتين
وسرقنا من قدميه الخفين الذهبيين)

إن السياق هنا يدل على الشاعر أتى بقوله(نحسبه يغفو حينتراه) وبكلمة(أواه) لمجرد المجانسة الصوتية مع كلمة (عصاه) قبلهما. واستخدام اسم الفاعل(الجالس ـ المنكفىء) مع الزمن الماضي لابد له من قرينة لفظية لم تتوفر هنا مما يمكننا أن نعده مخالفة لغوية.

وقوله(قد مات) يتطلب أن يكون ما بعده(ولكنا كنا حين نراه نحسبه غافيا) أما كلمة(أواه) فلا قيمة لها في السياق.

ا/ب ـ اسقاط حرف:

يعدل الشاعر عن ذكر حرف ما إلى حذفه كثيرا سعيا وراء استقامة الوزن كقوله:

(فكممناه . فقأنا عينيه) حيث حذف الواو.

وقوله:

(يؤذنون الفجر) حيث حذف حرف التعدية(اللام)

ـ/ جـ العدول عن كلمة إلى كلمة:

وقد يترك الشاعر الكلمة الصحيحة ليأتى بكلمة خاطئة كقوله:

(إصبعها الأيسر) بدلا من (اليسرى)

أو قوله: (ذراعها يلتف) بدلا من تلتف) أو يستخدم المفرد

بدل الجمع كقوله: (ونحن نحشو فمنا ببيضة الإفطار) بدلا من أفواهنا. وقوله: (تطول الأظفار وبيض السالف) بدلا من السوالف.

كما قد يأتى بالمفرد بدلا من المثنى للضرورة الصوتية كقوله: (تتوقف فى فكى فرشاة الأسنان) والصواب فى فكى(بتشديد الباء) وقوله: (تتفتت بشرته فى كفى) والصواب التثنية كسابقتها وقوله: (فتغاضت عينه مرتعدة) والأفضل التثنية •

٦ــ السكون وسط الكلام:

يضطر الشاعر صوتيا إلى السكون فى وسط الكلام دون مسوغ لغوى لمجرد مراعاة القافية الداخلية كقوله:

(عينيه هاتين اللتين

تغسل آثارهما..)

فلا مسوغ هنا للفصل بين الموصول وصلته ومنه أيضا قوله:

(اذكر مجلس اللاهى على مقاهى الأربعين بين رجالها الذين يقتسمون خبزها الدامى، وصمتها الحزين)

وقوله:

(تركونى جائعا بضع ليال

....

وإلى الآن بحلقى ما تزال

قطعة من حزنه الأشيب تدمينى كشوكة)

فوقف على الفعل الناسخ بالسكون قبل مجىء معموليه

٣ــ الحشو:

يضطر الشاعر أحيانا للرتيان بكلمات لا تضيف إلى المعنى، ولكنها تقوم بدور فى التقفية أو ضبط الوزن كقوله: (دربا فدربا فزقاقا فمضيق) فكلمة(فمضيق) لم تضف جديدا..

وقوله:

(وأنت تمشين تطالعين فى تشابك الأغصان)

كلمة تمشين أثر من آثار اللغة العامية ولا قيمة كبيرة له فى المعنى هاهنا.

٤ــ المد الصوتي الزائد:

كقوله:

(حين تكونيني معى أنت

أصبح وحدى

فى بيتى)

يضطر القارىء أو الذى يلقي القصيدة أن يمد تاء الضمير(أنت) مدا زائدا ليجانس القافية الآتية بعد ذلك فى كلمة(بيتى) التى تتصل فيها التاء بياء المتكلم. وهذا عيب يقع فيه كثير من شعراء المرحلة التى تلت أمل دنقل وقد مر

بنا فى حرف العين كيف كان أمل يمد الحرف حتى تتولد ألف الإسناد وهذه لا غبار عليها. أما مد حرف الضمير هنا فمخالفة لا وجه لتسويغها.

٥ـ عدم مراعاة تجاور الحروف (التفخيم والترقيق):

أحيانا يأتى الشاعر بالقافية دون أن يراعى الاختلاف الصوتى بين كلمتى القافية. ذلك الاختلاف الناشىء عن تجاور الحروف.

فقوله:

(تراه فى مكانه المختار.. فى نهاية الغرفة

يرشف من فنجانه.. رشفه)

ـ نلاحظ فيه أن كلمة (الغرفة) مفخمة وكلمة(رشفة) مرققة وقواعد الترقيق والتفخيم لحرف الراء تنص على أن الراء تفخم إذا سبقها ضم أو فتح. وترقق إذا سبقها سكون أو كسر. فالراء فى كلمة الغرفة مفخمة فانسحب تفخيمها رلى الفاء بعدها. أما الفاء فى كلمة (شرفة) فقد بدت مرققة لأن ما قبلها حرف شين وهو حرف ضعيف.

٦ـ التزام السكون فى القافية بطريقة معينة:

الظاهرة الواضحة جدا فى شعر أمل دنقل هو أن قوافيه غالبا ما تكون ساكنه بعد متحرك يسبقه حرف مد. ومتلوة بهاء سكت أصلها تاء مربوطة مثل (القائمة ــ الهائمة) أو (الخافتة ــ الباهتة) ولا يشترط وجود حرف المد قبل ما قبل حرف الروى مثل(مرتقبة ــ مقتربة) (مرتخية ــ مستخذية).

الهوامش

(١) اعتمدنا فى كتابة معلومات هذا الفصل بصفة أساسية على المراجع التالية:

ــ د. ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية

ــ د. ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر.

ــ د. البدراوى زهران، ظواهر قرآنية فى ضوء الدرس اللغوى الحديث

ــ د. البدراوى زهران، أسلوب طه حسين فى ضوء الدرس اللغوى الحديث.

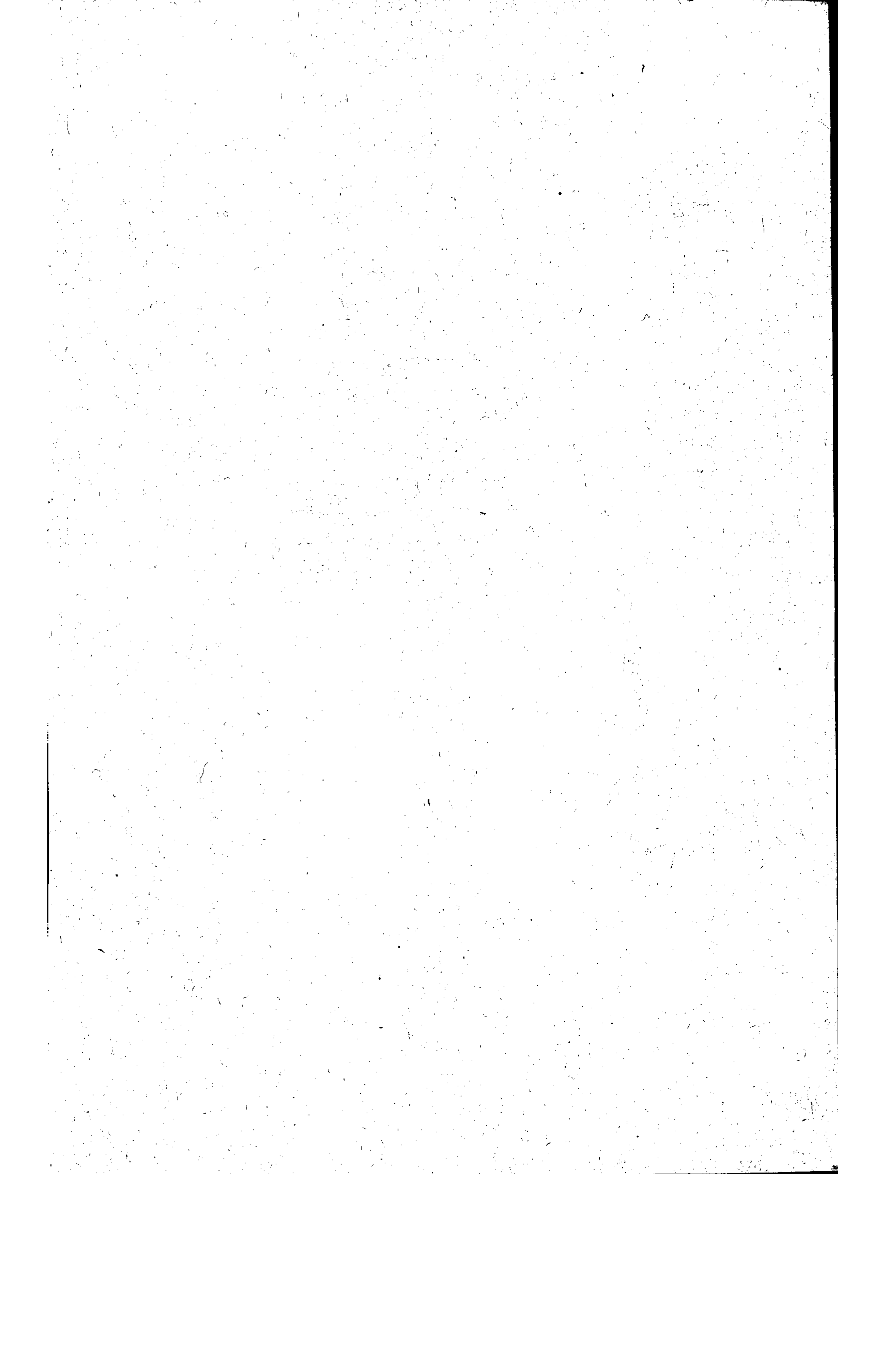
(٢) راجع عبد الحميد حسن، أحرف المد الطويلة والقصيرة وأثرها فى صوغ الكلمات، بحوث ومحاضرات مجمع اللغة العربية للدورة الثالثة والثلاثين ١٩٦٦، ١٩٦٧، ص ٣٢٥ وما بعدها.

(٣)راجع حول بيان وسطية اللام الدكتور/ كمال بشر القسم الثانى من كتاب علم اللغة العام(أصوات) طبعة دار المعارف١٩٨٠ م ص ١٣١ (ط ٦).

(٤) أحرف المد القصيرة هى الضمة والفتحة والكسرة.

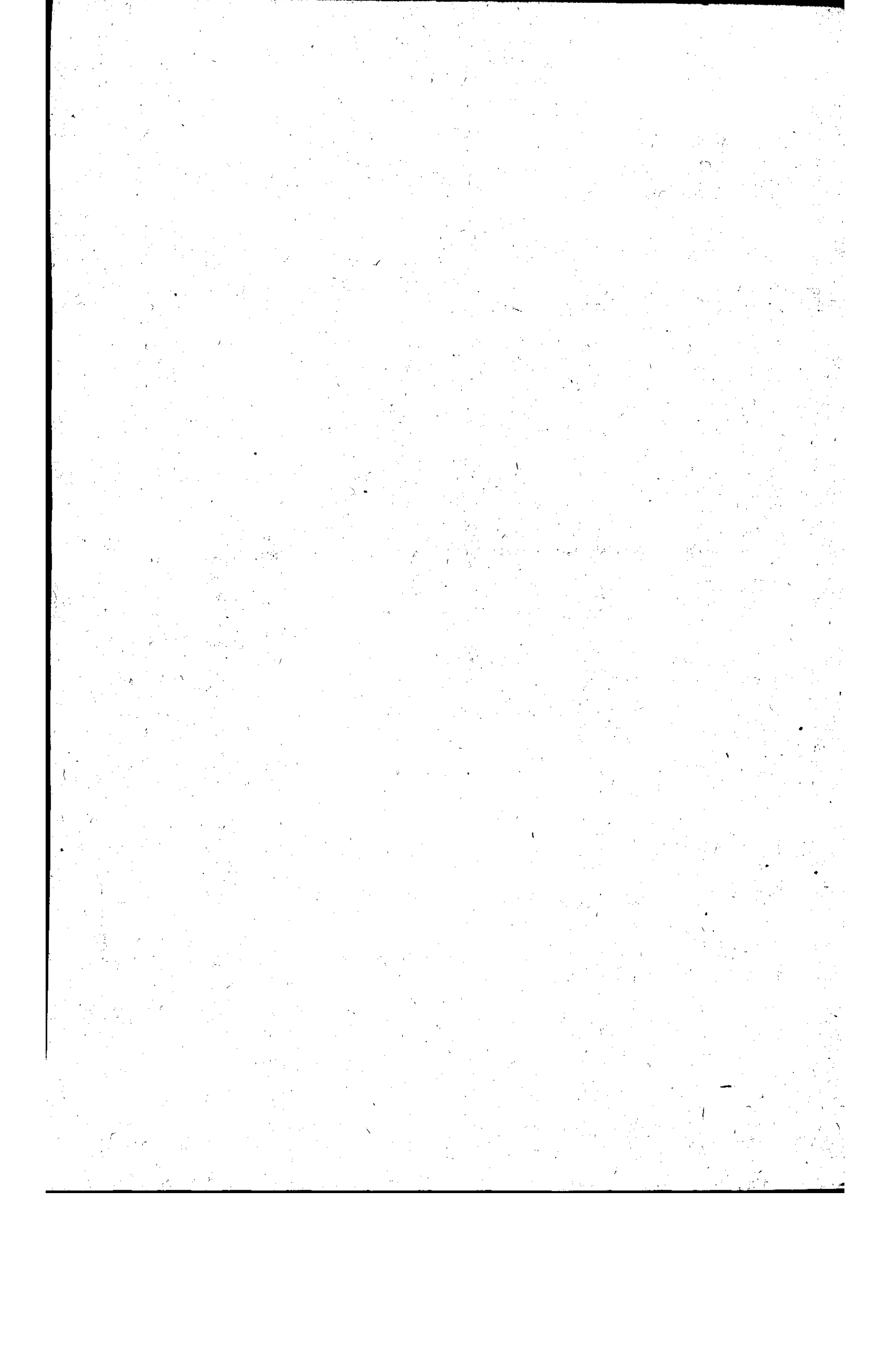
(٥)راجع فى هذا، د. كمال بشر مرجع سابق، ص ١٣٠.

(٦) المرجع السابق، ص ١٣١.



الفصل الثانى
مستوى التحليل الصرفى

- المشتقات
- الأفعال
- الجموع



المشتقات فى الديوان

١ــ اسم الفاعل

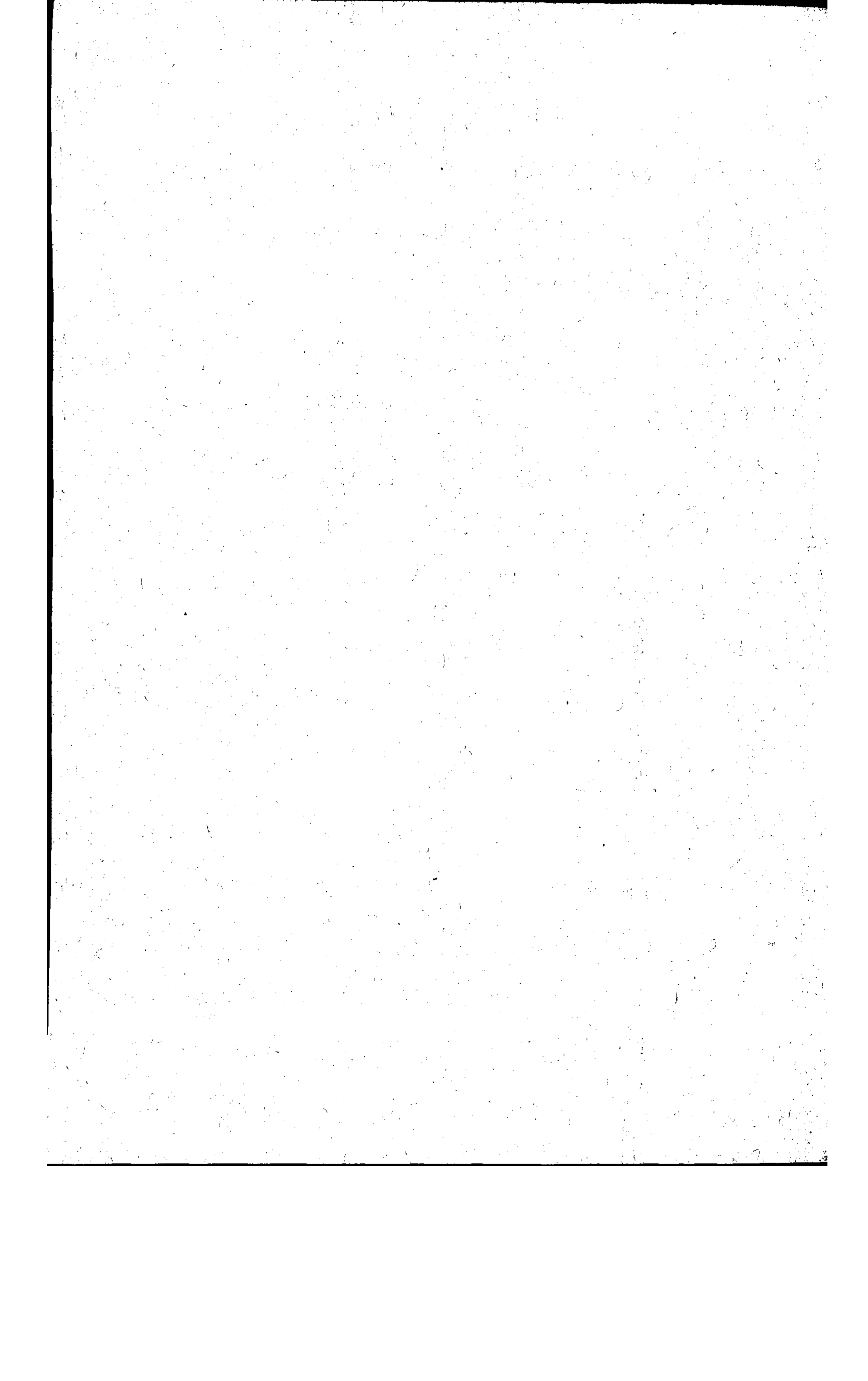
٢ــ اسم المفعول

٣ــ اسما الزمان والمكان

٤ــ اسم التفضيل

٥ــ الصفة المشبهة

٦ــ اسم الآلة



مقدمة :

نتناول فى هذا المبحث المشتقات الآتية: (طبقا لتقسيم الدكتور فخر الدين قباوة للمشتقات)

١ـ اسم الفاعل

٢ـ اسم المفعول

٣ـ الصفة الشبهة

٤ـ اسما الزمان والمكان

٥ـ اسم الآلة

٦ـ اسم التفضيل

وقد روجعت البيانات على الحاسب الآلى وأعدت لها رسوم بيانية وأشكال توضيحية مرفقة مع كل نوع من المشتقات.

اسم الفاعل

اسم الفاعل صفة تشتق من الفعل للدلالة على:

ـ حدوث الفعل

ـ من قام بالفعل

ويصاغ قياسا من الثلاثي على وزن فاعل ومن غير الثلاثي على وزن الفعل المضارع المبني للمعلوم مع ضم الحرف الأول وابدال ميما وكسر ما قبل الآخر.

وقد استخدم الشاعر اسم الفاعل ٢١٦ مائتين وست عشرة مرة طبقا للتوزيع الموضع في الجدول التالي:

مرات ورود اسم الفاعل وأوزانه وحجم ورود كل وزن.

الوزن	العدد	٪ بالنسبة للعدد الكلي
فاعل	١٥١	٧٠..
مفعل	٢٢	١٠.٢
مفتعل	١٧	٧.٩
مفاعل	٩	٤.٢
منفعل	٧	٣.٢
مفعل	٤	١.٩
مستفعل	٣	١.٢
متفعل	٢	٠.٩
متفاعل	١	..٥
المجموع	٢١٦	٪١٠٠

ومن هذا الجدول يتضح أن الشاعر يفضل استخدام وزن فاعل أكثر من غيره يليه وزن مفعل(بضم الميم وسكون الفاء) وثم وزن مفتعل (بضم الميم وسكون الفاء) ثم وزن مفاعل (بضم الميم وكسر العين) ثم بعد ذلك تأتي الأوزان ذات التكرار والمنخفض وهي على الترتيب: منفعل ومفعلل ومستفعل ومتفعل(بتشديد العين المكسورة) ومتفاعل.

والقائمة التالية تمثل الكلمات الأكثر شيوعا وتكرارا من بين (٢٤٦) مرة استخدم فيها الشاعر صيغة اسم الفاعل صفة:

١ـ جائع	٢ـ صامت
٣ـ دائرة	٤ـ خادم
٥ـ جالس	٦ـ باسم
٧ـ عابر	٨ـ شاحب
٩ـ هادىء	١٠ـ طائر
١١ـ ثائر	١٢ـ واجم
١٣ـ صائد	١٤ـ دام
١٥ـ بائع	١٦ـ فائر
١٧ـ عار	١٨ـ ضامر
١٩ـ حارس	٢٠ـ نائم

٢١ـ شاهد ٢٢ـ منكفىء

٢٣ـ متحور ٢٤ـ مضىء

٢٥ـ مؤمن ٢٦ـ منقذ

٢٧ـ مطرق ٢٨ـ ملتهب

٢٩ـ مهاجر

ومن بين هذه الكلمات الأكثر تكرارا تتضح لنا تفضيلات الشاعر حيث:

١ـ استخدم اسم الفاعل من الثلاثى إحدى وعشرين مرة من بين تسع وعشرين مرة بنسبة ٧٢,٤٪ وهى نسبة تتقارب مع النسبة العامة لصيغة فاعل(بالمكرر وغير المكرر) التى تمثل ٧٠٪ من مجموع الكلمات ككل.

وقد توزعت البنية الثلاثية فى هذه الأسماء على النحو التالى:

١/١ـ ١٣ (ثلاثة عشر فعلا) ثلاثيا صحيحا

٢/١ ـ ٦ (ستة أفعال) ثلاثية معتلة العين

٢/١ ـ ٢ فعلان ثلاثيان معتلا اللام.

٢ـ استخدم الشاعر اسم الفاعل من الأفعال الرباعية خمس مرات بنسبة ١٧,٢٪ (من بين الكلمات الأكثر تكرارا وليس بالنسبة للعينة ككل)

وقد تضمنت هذه الأفعال الخمسة أربعة أفعال على وزن أفعل وفعلا واحد على وزن فاعل.

٣ـ استخدم الشاعر اسم الفاعل من الفعل الخماسي ثلاث مرات من بين تسع وعشرين مرة بنسبة ١٠٫٣٪ منها مرتان كان الفعل فيهما على وزن انفعل ومرة واحدة على وزن افتعل.

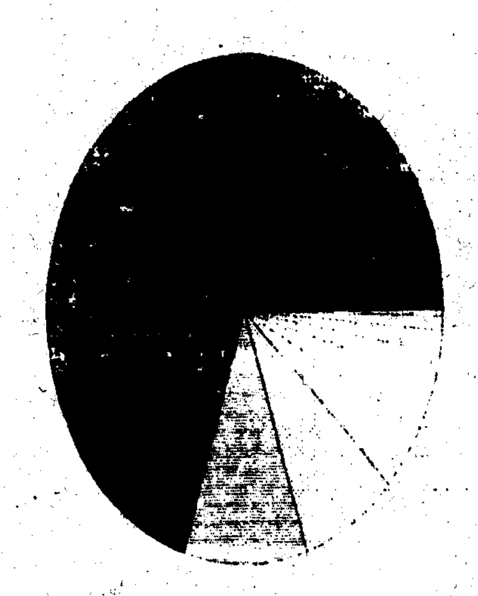
٤ـ هناك أوزان سماعية لمبالغة اسم الفاعل لم يستخدمها الشاعر مثل مفعل (مدره ـ مسعر) وفيعول (قيوم ـ صيوب، ديوث) فاعول (مثل فاروق، جاسوس، صاروخ)

والخلاصة:

إن الشاعر يميل إلى الأوزان القياسية فى اسم الفاعل وتتمثل ثروته اللفظية أكبر تمثيل فى الوزن الثلاثى(١٥١ مرة من ٢١٦ مرة).

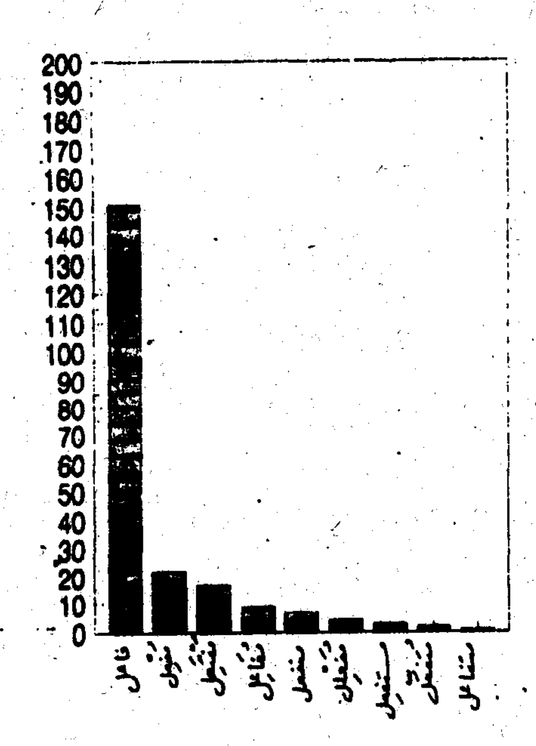
ـ لم يستعمل الشاعر أوزانا سماعية أو شاذة.

ـ استخدم الشاعر بنى الأفعال جميعها فى صيغة اسم الفاعل (ثلاثى، رباعى ، خماسى، سداسى) غير أن الأكثر تداولا: الثلاثى والرباعى.



فاعل 70%
مُفْعِل 10.2%
مُفْتَعِل 7.9%
مُفَاعِل 4.2%
مُنْفَعِل 3.2%
مُفَعْلِل 1.9%
مستفعل 1.2%
مُتَفَعِّل 0.9%
متفاعل 0.5%

النسب المئوية لاستخدامات أوزان اسم الفاعل



النسب المئوية لاستخدامات أوزان اسم الفاعل

اسم المفعول

اسم المفعول صفة تشتق من الفعل المتصرف للدلالة على شيئين هما:

- حدوث الفعل دون ثبوته(١)
- ومن وقع عليه الفعل

ويصاغ قياسا على وزن مفعول من الثلاثى وعلى وزن المضارع المبنى للمجهول من غير الثلاثى مع ضم أوله وابداله ميما وفتح ما قبل آخره.

وقد استخدم الشاعر اسم المفعول ١٤٠ مائة وأربعين مرة طبقا للتوزيع الموضح فى الجدول التالى:

مرات ورود اسم المفعول وأوزانه وحجم ورود كل وزن.

الوزن	العدد	٪ بالنسبة للعدد الكلى
مفعول	٥٠	٣٥.٧١
فعيل	٣١	٢٢.١٤
مفعل	٣١	٢٢.١٤
مفعل	٢١	١٥
مفتعل	٥	٣.٥٧
منفعل	٢	١.٤٢
المجموع	١٤٠	١٠٠٪ تقريبا

ومن هذا الجدول يتضح أن الشاعر يفضل استخدام وزن مفعول أكثر من غيره ويليه وزن فعيل ووزن مفعل بدرجة واحدة ثم يأتى مفعل(بضم الميم وسكون الفاء وفتح العين) ثم مفتعل ثم منفعل (بفتح العين فيهما).

والكلمات الأكثر تكرارا فى وزن اسم المفعول من بين الـ ١٤٠ مرة التى وردت فيها هذه الصيغة هى:

١ـ حبيب

٢ـ حزين

٣ـ مقدس

٤ـ جريح

٥ـ منهك

٦ـ مقتول

٧ـ ملقاة

٨ـ قتيل

٩ـ معلق

١٠ـ مخبول

١١ـ مقهور

١٢ـ متعب

ويستنتج من هذه الكلمات الأكثر تكرارا أن الشاعر استخدم ثلث العينة تقريبا(٤ من ١٢) بنسبة ٣٣٪ من وزن فعيل. وأنها جاءت للمذكر فقط(من بين المكررات وليس على المستوى العام) (٢).

كما نلاحظ أنه استخدم بناءين من فعل واحد فجاء بـ(مقتول وقتيل) وقد قيل فى (قتيل) أنها سماعية(٣) شأنها شأن جريح وصريع وأسير والعين وطريد.

وقد يكون استخدام صيغة فعيل فى الكلمات التى مثل حبيب وعشيق للدلالة على اسم المفعول . أو مبالغة اسم الفاعل(٤)

وهناك صيغ سماعية لاسم المفعول لم يستخدمها الشاعر مطلقا وهي:

١ـ فعل مثل: طحن وذبح وشرب

٢ـ فعل مثل: عدد. سلب. جنى

٣ـ فعلة مثل : نسخة ونصفه وغرفة وطمعه

٤ـ فعول مثل : ركوب. حلوب. غبوق. صبوح , أكول

٥ـ فعال مثل: كتاب . إله . فراش. قطاع. ركاب(٥)

والخلاصة تتمثل فيما يلى:

١ـ أن الشاعر يفضل الأوزان الشهيرة لاسم المفعول ويسير على قاعدتها القياسية ويمكن ترتيب الأفعال التى اشتق منها أسماء المفعول حسب حجم استخدامها على النحو التالى:

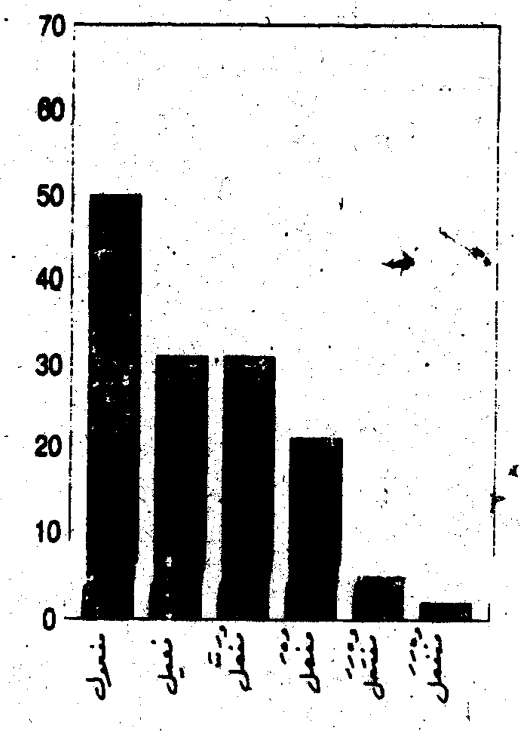
(أ) الثلاثى

(ب) الرباعى

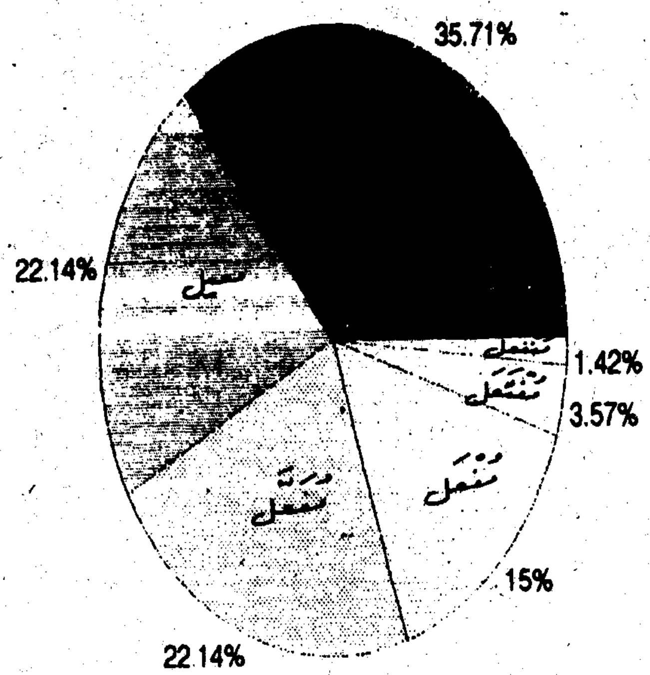
(جـ) الخماسى

ولم يستخدم السداسى مطلقا

٢ـ أن الشاعر لم يستخدم الأوزان السماعية فى اسم المفعول



التمثيل البيانى لاستخدامات أوزان اسم المفعول



النسب المئوية لاستخدامات أوزان اسم المفعول

اسم الآلة

استخدم الشاعر مشتقا يدل على اسم آلة(٦) اثنتين وثمانين مرة ف الديوان وتوسع فى الأوزان التى استخدمها حتى بلغت أربعة عشر وزنا.

الجدول النوعى لأوزان اسم الآلة

م	الوزن	العدد	النسبة المئوية٪
١	مفعل	٥	٦
٢	مفعلة	١٣	١٥,٩
٣	مفعال	١٩	٢٣,٢
٤	فعالة	٢	٢,٤
٥	فعال	١١	١٣,٤
٦	فاعلة	٥	٦
٧	فاعولة	١	١,٢
٨	فعلال	٢	٢,٤
٩	فعال	٣	٣,٧
١٠	فعلل	١١	١٣,٤
١١	فعلة	٢	٢,٤
١٢	فعيله	٣	٣,٧
١٣	فاعل	١	١,٢
١٤	مفعله	٤	٤,٩
	المجموع الكلى	٨٢	١٠٠٪ تقريبا

واسم الآلة اسم مشتق من مصدر الفعل الثلاثى المجرد المتصرف المتعدى للدلالة على الآلة يكون بها الفعل نحو

مخراث مفتاح مرآة. وقد يشتق من مصدر غير الثلاثى المجرد نحو منذر. وقد يشتق من مصدر الفعل اللازم نحو مصباح مدخنة مذياع.

قال ابن يعيش:(٧) كل اسم كان فى أوله ميم زائدة من الآلات التى يعالج بها وينقل. وكان من فعل ثلاثى فإن ميمه تكون مكسورة كأنهم أرادوا الفرق بينه وبين ما يكون مصدرا أو مكانا فالمقص بالكسر ما يقص به. والمقص بالفتح المصدر والمكان.ولاسم الآلة صيغ سبع قياسيج هى:

١ـ مفعل مثل (مبرد ـ مشرط ـ مخرز ـ مصعد)

٢ـ مفعلة مثل:(ملعقة ـ منشفة ـ مسطرة ـ مكنسة ـ مطواة ـ مكواة)

٣ـ مفعال مثل(منشار ـ مفتاح ـ مسمار ـ ميزان)

٤ـ فعالة مثل(غسالة ـ دبابة ـ ثلاجة ـ سيارة ـ شواية ـ كماشة)

٥ـ فعال مثل (حزام ـ لجام ـ رداء ـ لحاف ـ زنادـ زراع)

٦ـ فاعلة مثل(رافعة ـ ساقية ـ حاسبة ـ كاتبة ـ قاطرة)

٧ـ فاعول مثل(ناقور ـ ساطور ـ جاروفـ خازوق)

وهناك أوزان غير قياسية مثل فاعوله(طاحونة ـ نافورة) وفعال (جرار ـ براد ـكباس) ومفعل مثل (مولد ـ محرك ـ

منبه) وفاعل مثل(هاتف) وفعلال من الرباعى المجرد مثل(غربال ـ تلفاز ـ سروال ـ جلباب)

وبمقارنة الأوزان السابقة بالأوزان التى استعملها الشاعر نجد أنه استخدم ستة أوزان لم ينص عليها اللغويون القدماء. ولم يقل بقياسيتهما مجمع اللغة العربية وهى:

١ـ فعال (قفاز)

٢ـ فعلل (زورق ـ دورقـ هودج ـ جنجر)

٣ـ فعله (سترة ـ شرفة)

٤ـ فعيلة (حقيبة ـ سفينة)

٥ـ فاعل (خاتم)

٦ـ مفعلة(بفتح الميم) مثل (مركبة)

والكلمات الأكثر تكرارا فى صيغة اسم الآلة هى:

١ـ مذياع

٢ـ مشنقة

٣ـ جنجر

٤ـ مصباح

٥ـ خاتم

٦ـ قطار

٧ـ ترام

٨ـ زورق

٩ـ شفينة

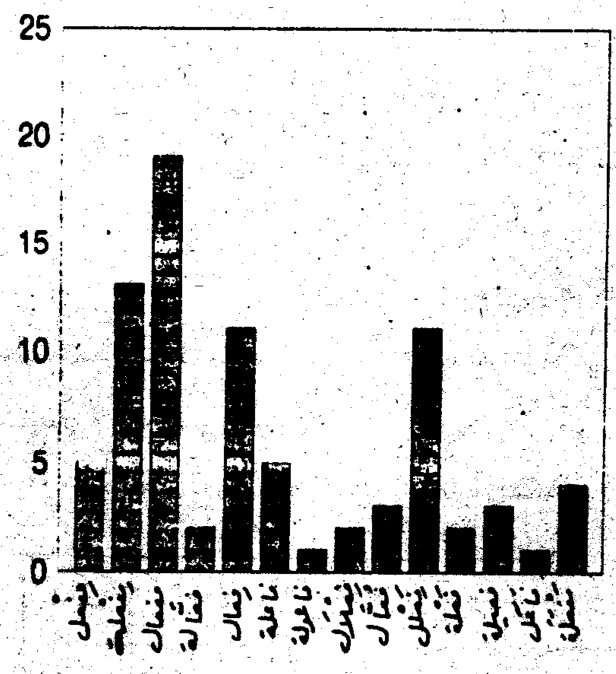
١٠ـ شباك

١١ـ شراع

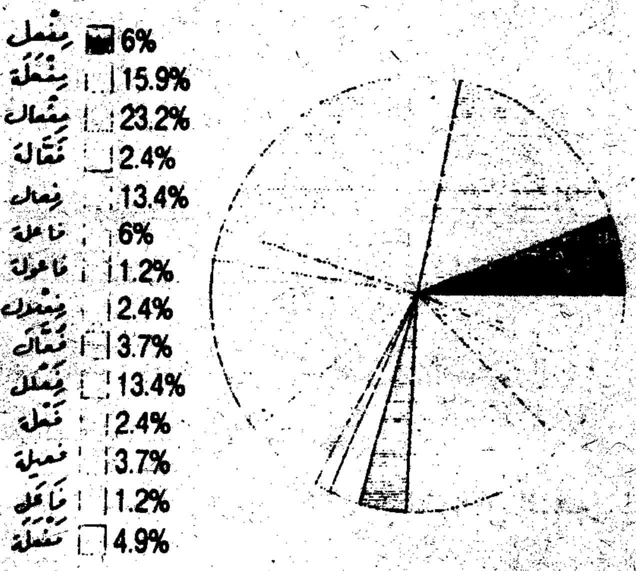
١٢ـ مهماز

١٣ـ معطف

ويتضح من هذه الكلمات الثلاث عشرة أن الشاعر يفضل في صيغة اسم الآلة أوزان مفعال وفعلل وفعال، حيث استخدم كلا منها بنسبة ٢٣٪ وهذه الأوزان الثلاثة تمثل التطور اللغوي لاستخدام اسم الآلة. فوزن مفعال مما نص عليه قدامى اللغويين، ووزن فعال من الأوزان الأربعة التي أقرها مجمع اللغة العربية بالقاهرة. ووزن فعلل(بكسر الفاء وفتحها) من الأوزان التي أجدها إلا عند هذا الشاعر . ومع ذلك فيمكن القول بأن ما ورد على وزن فعلل مثل دورق وهودج وزورق يمكن أن يكون من الأسماء الجامدة.



التمثيل البياني لاستخدامات اسم الآلة



التمثيل البياني لاستخدامات اسم الآلة

اسما الزمان والمكان

يشتق اسما الزمان والمكان من المصدر للدلالة على مكان وقوع الفعل أو زمانه نحو: موعد، مجلس، فالموعد يدل على زمان الوعد، والمجلس يدل على المكان الذى يكون فيه الجلوس.

وقد استخدم الشاعر هذه الصيغة تسعا وثلاثين مرة على نحو ما يتضح من الجدول التالى:

الجدول النوعى لاسمى الزمان والمكان

الوزن	النوع	العدد	النسبة المئوية	ملاحظات
مفعلة	مكان	٤	١٠،٢٥	
مفعل	مكان	٢٨	٧١،٧٩	
مفعل	زمان	٢	٥،١٣	
مفتعل	زمان	٢	٥،١٣	
متفعل	مكان	٣	٧،٦٩	
المجموع		٣٩	١٠٠٪	

والذى نص عليه اللغويون القدامى أن اسمى الزمان والمكان يصاغان من الفعل الثلاثى المجرد على:

١ـ مَفعَل (بفتح الميم وسكون الفاء وفتح العين) إذا كان الفعل معتل اللام أوعينه فى المضارع مفتوحة أو مضمومة مثل: مرمى، مأوى، ملهى، مرعى، وشذ من ذلك عدة كلمات(٨)

٢ــ مفعل(بكسر العين) إذا كان الفعل صحيح اللام، وعينه في المضارع مكسورة، أو فاؤه حرف علة مثل: مجلس، مضرب، مرجع، مصيف، مقيل، مبيت.

٣ــ ويؤنث اسم المكان إذا أريد به البقعة مثل: مدرسة، مطبعة، مقبرة، مجزرة، منامة، مغارة، مغازة، مصحة.

٤ــ ومن غير الثلاثي المجرد يصاغ اسما الزمان والمكان على زنة اسم المفعول مثل: مدخل، مقام، ممسى، مجرى، منخفض، مختبر، ملتقى، مجتمع، مستودع، معسكر، مستقر..إلخ.

٥ــ وقد يصاغ اسما الزمان والمكان من اسم الذات(٩) مثل مأسدة، مسبعة.

هذه هي أهم قواعد اشتقاق اسمي الزمان والمكان كما أوضحتها المصادر اللغوية وباستعراض السياقات التي وردت فيها هذه الصيغة في الديوان نخرج بالملاحظات الآتية:

١ــ أن الشاعر يميل رلى استخدام وزن مفعل اسما للمكان أكثر من غيره حيث ورد في الديوان ثماني وعشرين مرة بنسبة ٧١٪ تقريبا مقابل ٧٪ لوزن منفعل(اسما للمكان) و١٠٪ لوزن مفعلة اسما لمكان مؤنث.

٢ــ أن الشاعر لم يستخدم اسم الزمان سوى أربع مرات اثنتان منها يرجع أصلهما إلى فعل ثلاثي، واثنتان إلى فعل خماسي وصيغ اسم الزمان من الخماسي على زنة اسم

المفعول.

٣ــ أن الشاعر اشتق اسمى الزمان والمكان من الثلاثى والخماسى فقط دون بقية الأوزان.

والكلمات الأكثر تكرارا فى هذه الصيغة هى:

١ــ مقهى

٢ــ منحنى

٣ــ مقعد

٤ــ منزل

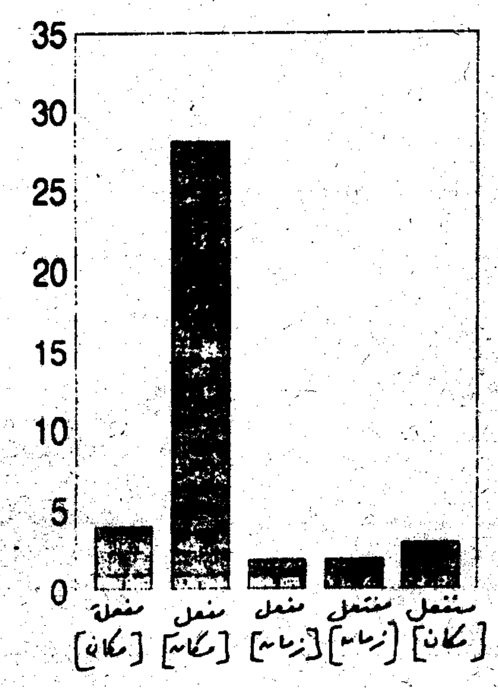
٥ــ مقبرة

٦ــ منتصف

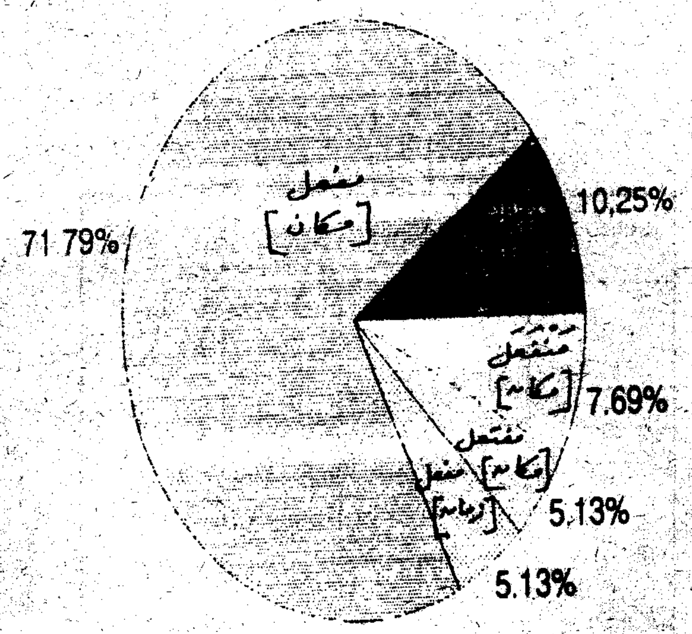
٧ــ محطة

٨ــ معبر

٩ــ مدخل



التمثيل البياني لاستخدام اسمي الزمان والمكان



التمثيل البياني لاستخدام اسمي الزمان والمكان

الصفة المشبهة

تشتق الصفة المشبهة من المصدر(أو الفعل) للدلالة على ثبوت الصفة فى صاحبهامثل: كريم، جبان، عفيف. فكلمة عاف تدل ـ لكونها علي وزن اسم الفاعل ـ على أن الصفة حادثة، غير دائمة فى الموصوف بها. بينما تدل صيغة عفيف على ثبوت صفة العفة فى الموصوف بها.

وقد يعبر بالصفة المشبهة عن الحدوث والتجدد كقوله تعالى "إنك ميت وإنهم ميتون" وكقولة: أنت مريض الآن صحيح غدا. والقاعدة هنا أن نقترن الصفة المشبهة بالزمان(١٠)

الجدول النوعى للصفة المشبهة

الوزن	العدد	النسبة المئوية	ملاحظات
أفعل	١٢	١٣	
فعيل	٢٤	٢٦	
فعلاء	٣٠	٣٢.٦	
فعول	٥	٥.٤	
فيعل	٦	٦.٥	
فعل	٨	٨.٧	
فاعلة	٧	٧.٦	
المجموع	٩٢	٪١٠٠	

والأوزان القياسية للصفة المشبهة كما حددها اللغويون هي:

١ـ أفعل: من مصدر فعل(بكسر العين) الدال على لون أو عيب ظاهر أو جمال ظاهر ومؤنثة فعلاء مثل: أحمر ـ أهيف ـ أعور.

وقد تصاغ أفعل من فعل(بفتح العين) اللازم نحو: أشيب ـ أعرج أو حرارة باطنية ليست بداء. والمؤنث فعلى مثل: عطشان ـ ريان ـ حران ـ وشذ جوعان وجوعى لأن فعله مفتوح العين.

٣ـ فعل: من مصدر فعل اللازم(بكسر العين) الدال على داء باطني جسمي أو خلقي. أو ما يشبهه أو ما يضاده ومؤنثه فعلة مثل:

شرس: شرسة ـ مغص : مغصة ـ فرح: فرحة

فطن: فطنه ـ لبق :لبقة

٤ـ فعيل: من مصدر فعل(بضم العين)و (فعل) بفتح العين اللازم المضعف أو المعتل اللام. ومؤنثه فعيلة مثل:

كريم: كريمة ـ طويل : طويلة

قليل: قليلة ـ عفيف: عفيفة

٥ـ فعل(بفتح فسكون) من مصدر فعل(بضم العين) ومؤنثه فعله مثل:

ضخم: ضخمة ـ سهل: سهلة

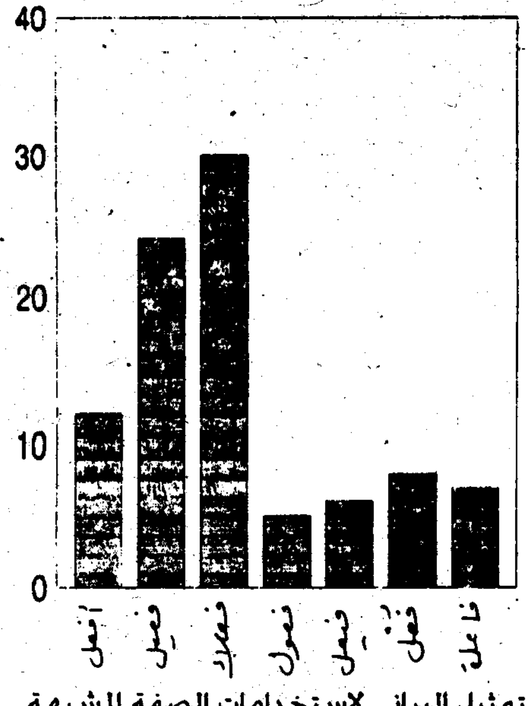
٦ــ فيعل: من مصدر فعل اللازم والمتعدى (بفتح العين) المعتل العين ومؤنثه فيعلة مثل:

سيد: سيدة ــ طيب : طيبه

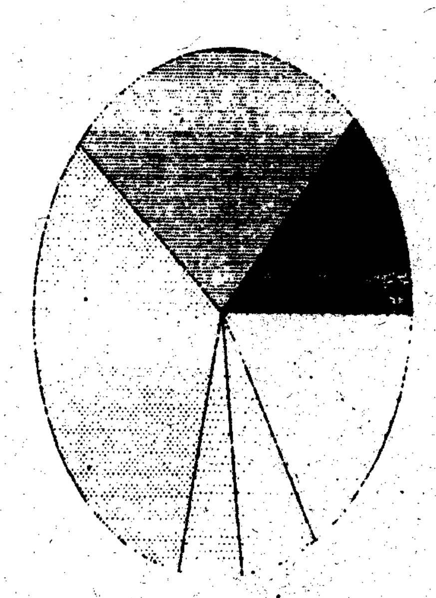
٧ــ فيعل: من مصدر فعل(بفتح العين) المتعدى الصحيح الأصول ومؤنثه فيعله مثل:

فيصل: فيصلة ــ صيرف : صيرفة

أما من غير الثلاثى المجرد فتصاغ الصفة المشبهة من مصدر الفعل اللازم على صيغة اسم الفاعل، مضافا إلى فاعله فى المعنى مثل: مرتفع القامة، مستقيم الرأى، مشتد العزيمة، معتدل المزاج.



التمثيل البيانى لاستخدامات الصفة المشبهة



التمثيل البياني لاستخدامات الصفة المشبهة

ومن مصدر الفعل المتعدى على صيغة اسم المفعول مضافا إلى نائب فاعله فى المعنى مثل: مبعثر التفكير مقطع الحديث. محتقر المكانة(١١)

والكلمات الأكثر تكرارا على هذه الصيغة فى الديوان هى:

١ـ صغير(أو صغيرة)

٢ـ زرقاء

٣ـ بيضاء

٤ـ ردىء

٥ـ أسود

٦ـ عزلاء

٧ـ مرة

٨ـ جميل

٩ـ جديد

١٠ـ سيد

١١ـ عجلى

١٢ـ عتيق

١٣ـ قديمة

١٤ـ أبيض

١٥ـ عذراء

١٦ـ ميت

١٧ـ وحيدة

١٨ـ صديق

١٩ـ صفيق

٢٠ـ أبله

٢١ـ حمراء

٢٢ـ كبيرة

٢٣ـ خجلى

٢٤ـ أخير

٢٥ـ عذبة

٢٦ـ نبيه

٢٧ــ طروب

٢٨ــ طليق

٢٩ــ شهيد

٣٠ــ قصير

٣١ــ نبيل

٣٢ــ ميتة

والذي يمكن استنتاجه من السياقات التى وردت فيها هذه الصيغة في الديوان:

١ــ أن الشاعر يميل إلى استخدام وزن فعلاء مؤنث أفعل أكثر من غيره من أوزان الصفة المشبهة حيث استخدمها بنسبة ٣٢,٦٪ يليها وزن فعيل بنسبة ٢٦٪ ثم وزن أفعل بنسبة ١٣٪.

٢ــ أن الشاعر استخدم وزن (فعل) بضم الفاء مثل: (مر) للمذكر و(مرة) للمؤنث وهو وزن لم يرد فى المصادر القديمة.

٣ــ التزم الشاعر إلى حد كبير بقواعد الاشتقاق منحيث بنية الفعل المشتق منه الصفة المشبهة.

٤ــ أن الشاعر استخدم وزن(فعول) صفة مشبهة وهو من الأوزان التى لم ترد فى كتب اللغة ومع ذلك فإنه لا يبعد أن يكون صيغة مبالغة مع أن السياق يتحمل هذا وذاك.

اسم التفضيل

اسم التفضيل صفة تشتق من المصدر أو من الفعل لتدل على زيادة صاحبها على غيره فى أصل معنى الفعل مثل: أجود وأكرم وأوسع. وقد يراد بالتفضيل البعد نحو: العالم أعقل من أن يكذب فليس فى مثل هذا تفضيل للعالم على الكاذب وإنما ضمن أعقل معنى وأبعد وحذف المفضل عليه للتعميم(١٢)

وقد يخرج اسم التفضيل عن معناه الأصلى إلى معنى اسم الفاعل أو الصفة المشبهة إذا لم يقرن بـ (الـ) ولم يضف إلى فكره. ولم يكن معه المفضل عليه لفظا أو تقديرا(١٣)وقد استخدم الشاعر أفعل التفضيل أربع عشرة مرة على نحو ما يوضحه الجدول التالى:

الجدول النوعى لأفعل التفضيل

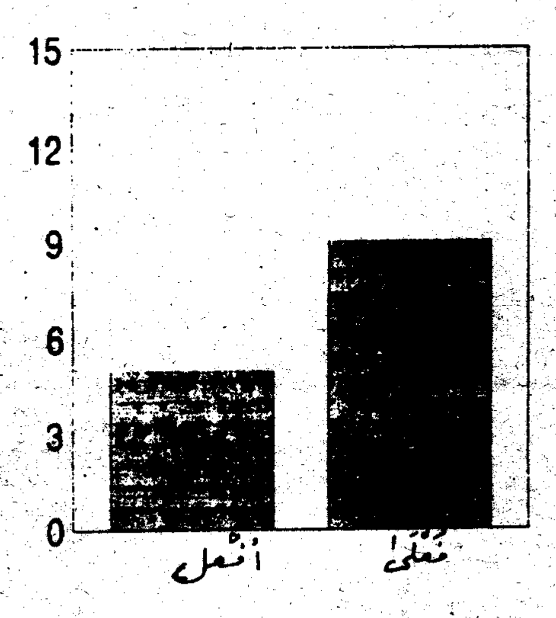
الوزن	العدد	النسبة المئوية	ملاحظات
أفعل	٥	٣٥,٧	
فعلى	٩	٦٤,٣	
المجموع	١٤	٪١٠٠	

والكلمات الأكثر تكرارا على وزنى أفعل وفعلى فى الديوان هى:

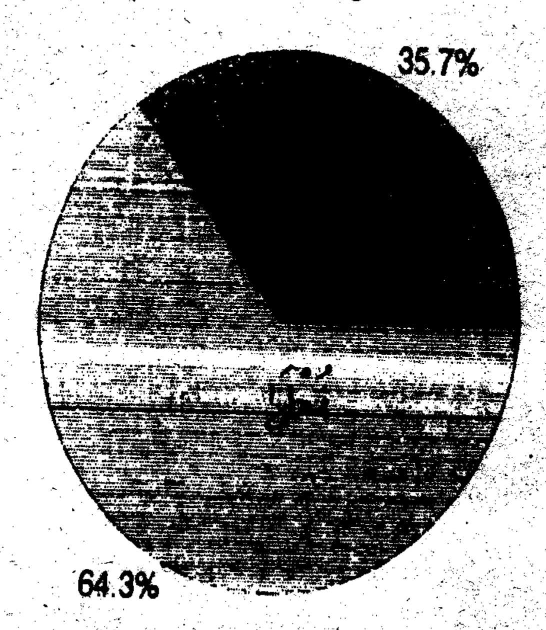
ــ الأولى تكررت سبع مرات.

ــ الأخرى تكررت مرتين

ــ أكبر تكررت مرتين (أحدهما معرفة بأل)



التمثيل البياني لاستخدامات اسم التفضيل



التمثيل البياني لاستخدامات اسم التفضيل

والملاحظ فى سياقات اسم التفضيل فى الديوان أن الشاعر لم يلتزم فيها قواعد التعريف فى اشتقاق اسم التفضيل(١٤) فكلمات مثل: الأولى، الأخرى اقرب إلى الجامد منها إلى المشتق.

وكلمة (اتفه) التى استخدمها كأفعل تفضيل يصعب تخريجها على أنها من فعل ثلاثى، وإنما يمكن اعتبارها مشتقة من المصدر (التفاهة) وهى كلمة غير فصيحة.

الهوامش

(١) المقصود بالحدوث هنا الدلالة على الحال فاسم المفعول لا تمتد دلالته إلى الزمن الماضى أو المستقبل إلا بقرينة. راجع عباس حسن: النحو الوافى ط ٦ جـ ٣ / ٢٧١.

(٢) يستوى المذكر والمؤنث فى صيغة فعيل إذا علم الموصوف بها تقول: أنا جريح وهى جريح . فإذا لم يعلم الموصوف وجب تحديد المذكر والمؤنث نحو: أطلقت أسيرا وأسيرة. أسعفنا كل جريح وجريحة.

وإذا فقدت صيغة فعيل معنى الوصفية واستخدمت اسم ذات جاز تأنيثها مثل: رعية. عقيدة. كتيبة. هدية. ضحية. قضية.

ـ راجع فى هذا:

(أ) تعريف الأسماء والأفعال د. فخر الدين قباوه . مكتبة المعارف بيروت ط٢ سنة ١٩٨٨. ص ١٥٨.

(ب) شرح المفصل لابن يعيش ٦/ ٨٠

(جـ) صيغة فعيل واستعمالاتها فى القرآن الكريم. د. على أحمد طلب القاهرة: مكتبة الأمانة . ١٩٨٧.

(٣) الصمع ٢/١٦٩

(٤) فخر الدين قباوة. تصريف الأسماء والأفعال. ص ١٥٨

(٥)السابق. ص ١٥٩.

(٦)راجع تصريف الزسماء والأفعال لفخر الدين قباوة. ص ١٩٣.

(٧) شرح المفصل ١١١/٦ وذكر ابن يعيش أن أبنية اسم الآلة ثلاثة هى مفعل ومفعلة ومفعال.

(٨) هى مغرب . مشرق. منبت. مطلع. مسجد. منسك. مفرق. محشر مسقط. مسكن والقياس فيها أن تكون على مفعل بفتح العين وقد سمع ذلك فى الأسماء السبعة الأخيرة منها.

راجع : الكتاب ٢/ ٢٤٨. تصريف الزسماء والأفعال ص ١٧١.

(٩) ذهب إلى ذلك بعض اللغويين وذلك للدلالة على المكان الذى يكثر فيه صاحب الاسم فالمأسدة تطلق اسم مكان على المكان الذى يكثر الأسود.

قال الشاعر:

ومن رعى غنما فى أرض مسبعة ونام عنها تولى رعيتها الأسد

فكلمة مسبعة جاءت هنا للدلالة على كثرة السباع فى المكان.

راجع ابن يعيش جـ ٦. ص ١٠٧. وتصريف ازسماء والأفعال ص ١٧٠.

(١٠)اقتران الصفة المشبهة بالزمان يدل على أن المراد بها الحدوث والتجدد. لا الثبوت والاستمرار. قال أشجع السلمى:

ومـا أنا من رزء ـ وإن جل ـ جـازع ـ ولا يسرور ـ بعـد مـوتك ـ فـارح فجـاء بجازع وفارح بدلا من جزع وفرح لما أراد الحدوث والتجدد.

ـ راجع تصريف الأسماء والأفعال ص ١٦٠.

ـ شرح الحماسة للمرزوقى. ص ٨٥٨.

(١١) راجع حول هذه الأوزان:

ـ شرح المفصل لابن يعيش ٨١/٦.

ـ تصريف الأسماء والأفعال لفخر الدين قباوة. ص ١٦٠.

(١٢) راجع: المغنى ص ٦٠٢ ـ ٦٠٣

(١٣) من ذلك قوله تعالى "ربكم أعلم بكم" وقوله تعالى "وهو أهون عليه" فاعلم هنا بمعنى عليم. وأهون بمعنى هين.

ـ راجع. تصريف الزسماء والأفعال , ص ١٦٧.

(١٤)تنص قواعد اشتقاق اسم التفضيل على أنه يشتق من الفعل الثلاثى(أو مصدره) المجرد. المتعرف. المبنى للمعلوم. التام. القابل للتفاوت.

قال ابن يعيش: (إعلم أن هذا البناء لا يكون إلا من فعل ثلاثى) شرح المفصل ٩١/٦.

إلا أن هناك من أجاز اشتقاقه من الرباعى. أو بمعنى أدق من الثلاثى المزيد فى أوله همزة مثل قولة تعالى "ذلكم أقسط عند الله وأقوم للشهادة" البقرة/٢٨٢ قال الزمخشرى عند تفسير هذه الآية: فإن قلت م بنى أفعلا التفضيل أقسط وأقوم ؟ قلت: يجوز على مذهب سيبويه أن يكونا مبنيين من أقسط وأقام.

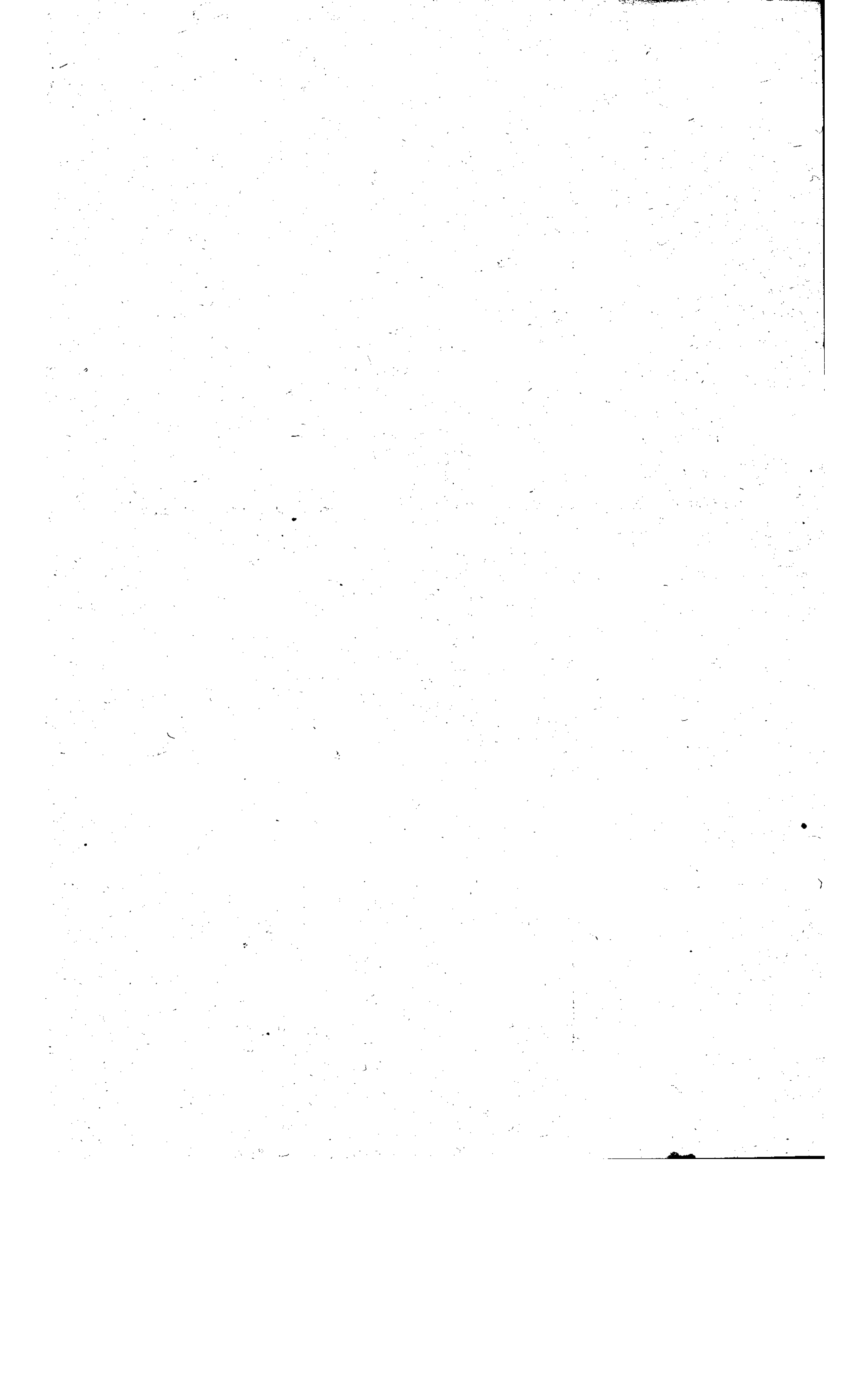
راجع الكشاف جـ ١. ص ١٦٨.

وقال الراغب الزصفهانى: القسط هوأن يأخذ قسط غيره. وذلك جور والإقساط هو أن يعطى قسط غيره. وذلك أنصاف. المفردات. ص ٤٠٣ وراجع أيضا.

مع الهوامش ٩٠/٢ والكتاب : ٧٣/١.

الجموع

- جمع المذكر السالم
- جمع المؤنث
- جمع التكسير



استخدم الشاعر الجمع فى الديوان(٦٠١) ستمائة مرة ومرة واحدة موزعة على النحو الذى تبينه الرسوم المرفقة. وفيما يلى دراسة تفصيلية لكل نوع من أنواع الجموع:

أولا : جمع المذكر السالم:

استخدم الشاعر جمع المذكر السالم ٢٠ مرة بنسبة ٣,٣٪ وهو أقل أنواع الجموع استخداما.

والكلمات الأكثر تكرارا في هذا الجمع هي:

المؤمنون ـ القادمون ـ المنحدرون

سواء أكانت معرفة بأل أم منكرة

ثانيا : جمع المؤنث السالم:

استخدم الشاعر جمع المؤنث السالم خمسا وتسعين مرة (٩٥) بنسبة ١٥,٨٪ والكلمات الأكثر تكرارا فى هذ الجمع هى:

ـ ساعات

ـ كلمات

ـ أغنيات

ـ عربات

ـ زوجات

ـ درجات

ـ شرفات

ـ فضلات

ـ حجرات

ـ قطرات

ـ دقات

ثالثا: جمع التكسير:

استخدم الشاعر جمع التكسير أكثر من سابقيه بكثير فقد استخدمه ستا وستين وأربعمائة (٤٦٦) مرة بنسبة ٨١٪ تقريبا.

والجدول التالى يوضح أوزان جمع التكسير التى استخدمها الشاعر

دلالة الجمع	الوزن	العدد	دلالة الجمع	الوزن	العدد	دلالة الجمع	العدد	الوزن
مجموع القلة	أفعل	٩	كثرة	أفعلاء	١	جموع شاذة	١٠	
	أفعال	١٠٠						
	أفعلة	١٢	جموع غير قياسية (جموع كثرة ليس لها نظير في المفرد)	فعالى	٢			
	فعلة	٦		فعال	٢			
				فعالى	١			
جموع الكثرة	فعل	٨		فعالى	—			
	فعل	٤		مفاعل	٣٩			
	فعل	٩		مفاعيل	٩			
	فعل	١		يفاعل	—			
	فعلة	—		يفاعيل	—			
	فعلة	٤		فواعل	١٩			
	فعلة	—		فواعيل	٧			
	فعلى	٩		فياعل	—			
	فعل	١		فياعيل	١			
	فعال	٧		فعائل	٣٣			
	فعال	١١		فعالل	١٢			
	فعول	٧٥		فعاليل	٢			
	فعيل	١		مفاعل	—			
	فعلان	٧		مفاعيل	٣			
	فعلان	١٤		أفاعل	٤			
	فعلاء	١٠		أفاعيل	١			
				تفاعل	—			
				تفاعيل	٢			

من الجدول السابق يتضح أن الشاعر يفضل من جموع التكسير الأوزان التالية على الترتيب:

أولا: وزن أفعال وهو من جموع القلة (١٠٠) مرة

ثانيا: وزن فعول وهو من جموع الكثرة(٧٥) مرة

ثالثا: وزن فعال وهو من جموع الكثرة(٦١)مرة

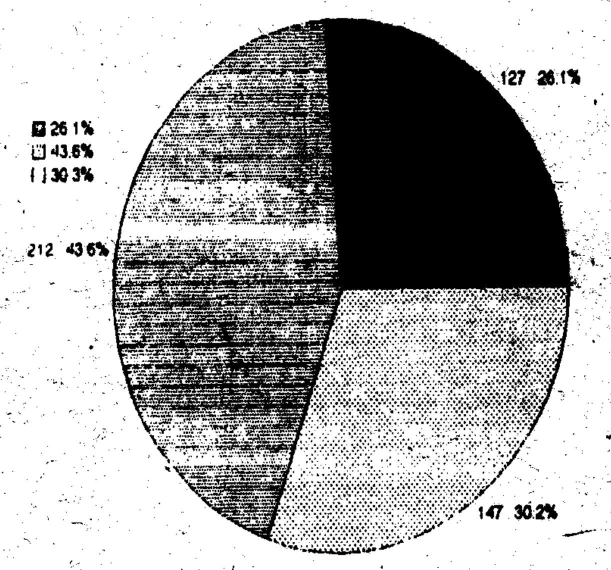
رابعا: وزن مفاعل وهو من جموع الكثرة التى لا نظير لها فى المفرد (٣٩) مرة

خامسا: وزن مفائل وهو من جموع الكثرة التى لا نظير لها فى المفرد(٣٣)مرة

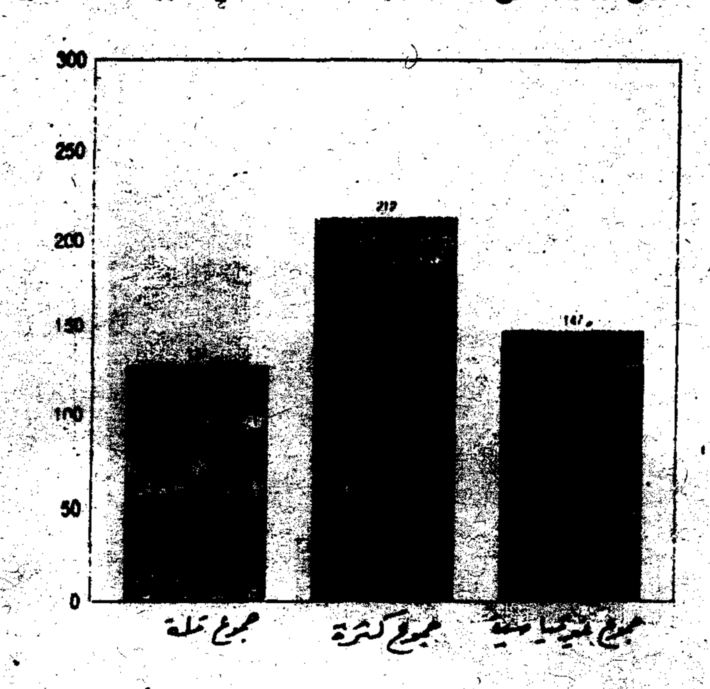
سادسا: وزن فواعل وهو من جموع الكثرة التى لا نظير لها فى المفرد (١٩) مرة

كما استخدم الشاعر عشر كلمات قد تكون أسماء جموع أو جموعا شاذة على غير قياس وهى:

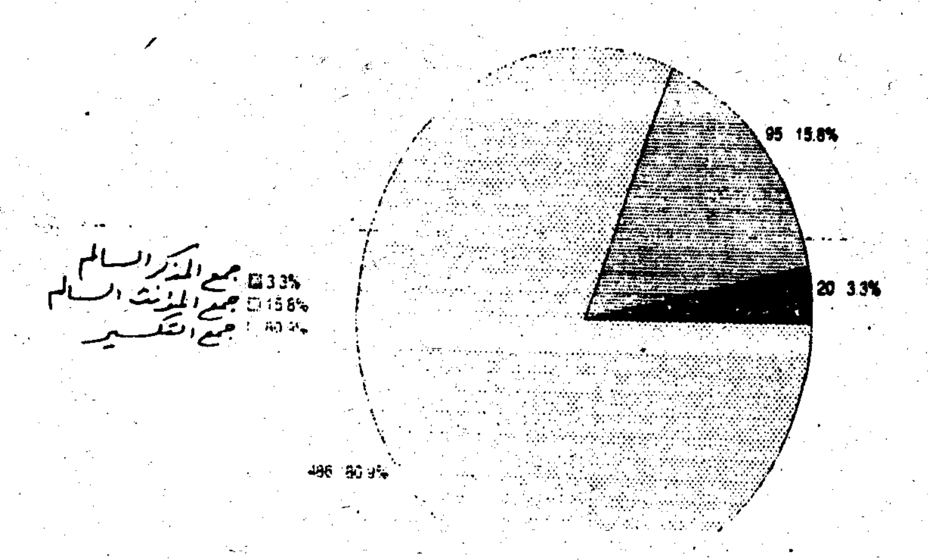
أغوات ـ صدف ـ شجر ـ ذباب ـ زجاج ـ ورق ـ فراش ـ حرس (كل من زجاج وذباب مكررة مرتين)



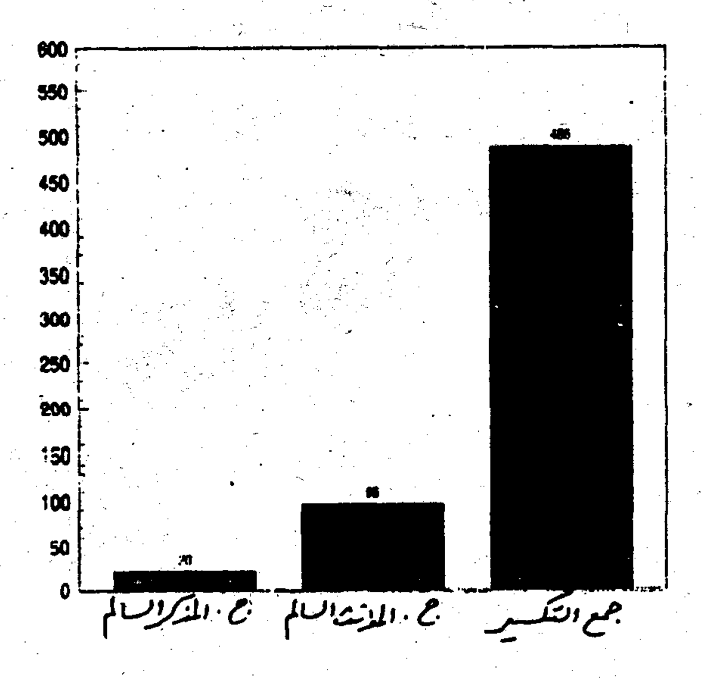
توزيع أوزان جموع التكسير المستعملة في صورة نسب مئوية



التمثيل البياني لجموع التكسير موزعة على الأوزان المختلفة



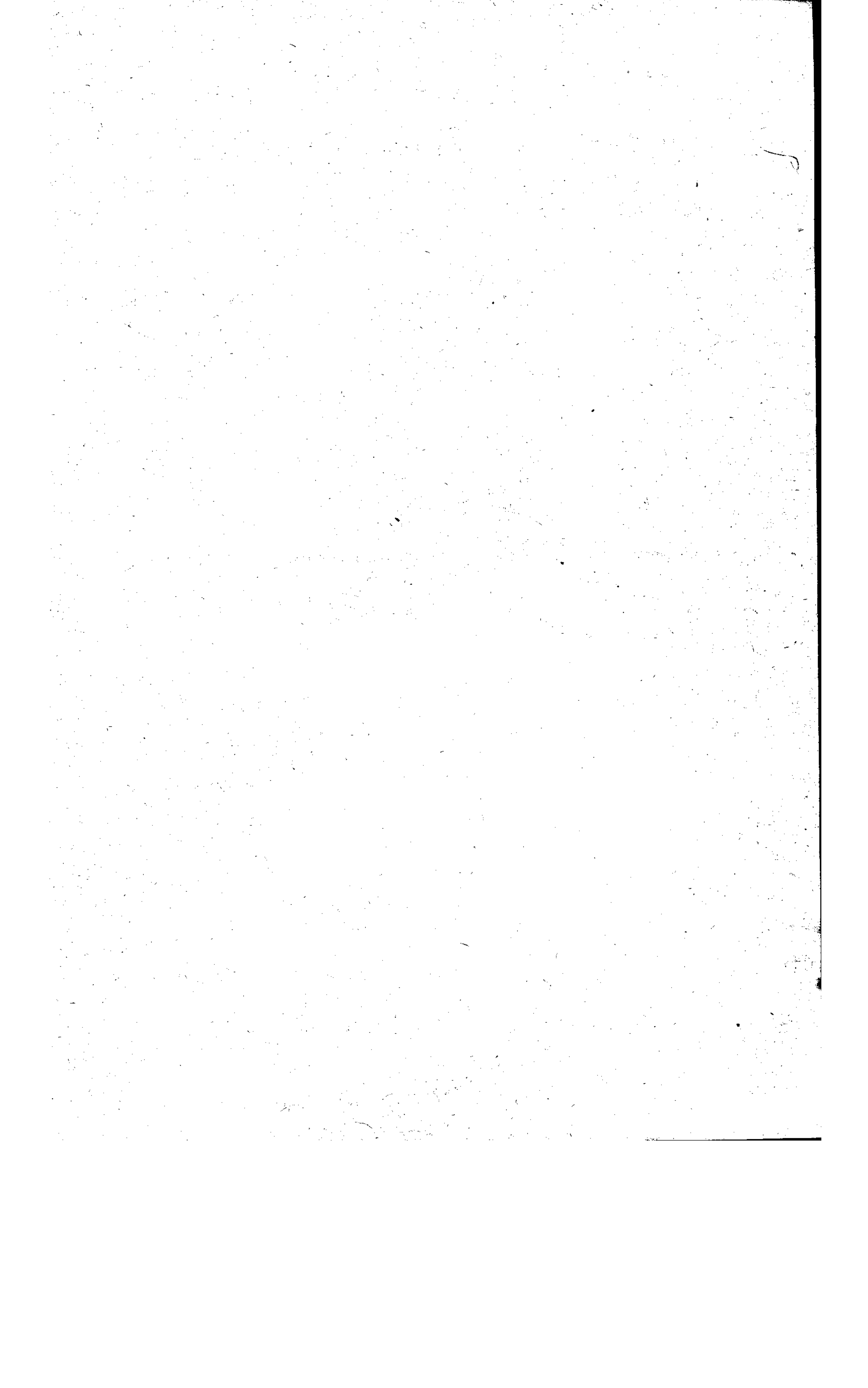
توزيع تكرارات الجموع المستعملة فى صورة نسب مئوية

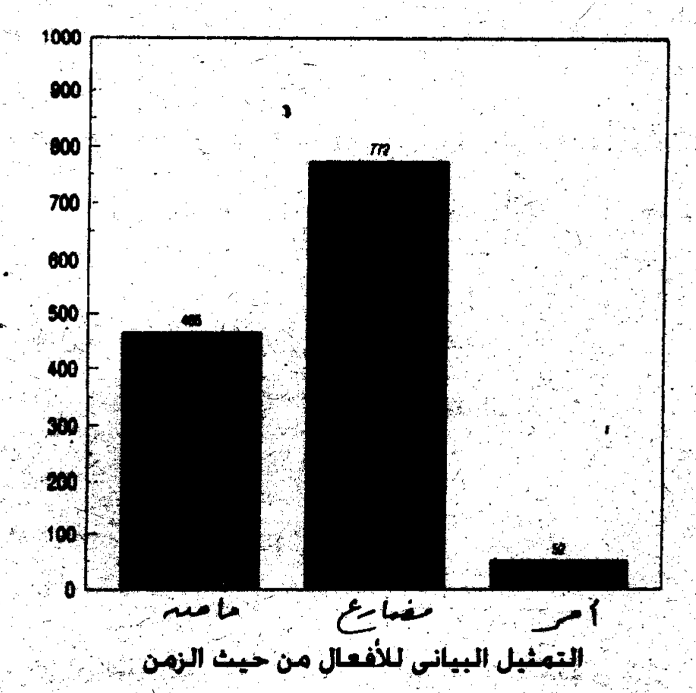


التمثيل البيانى لحجم استخدام الجموع فى الديوان

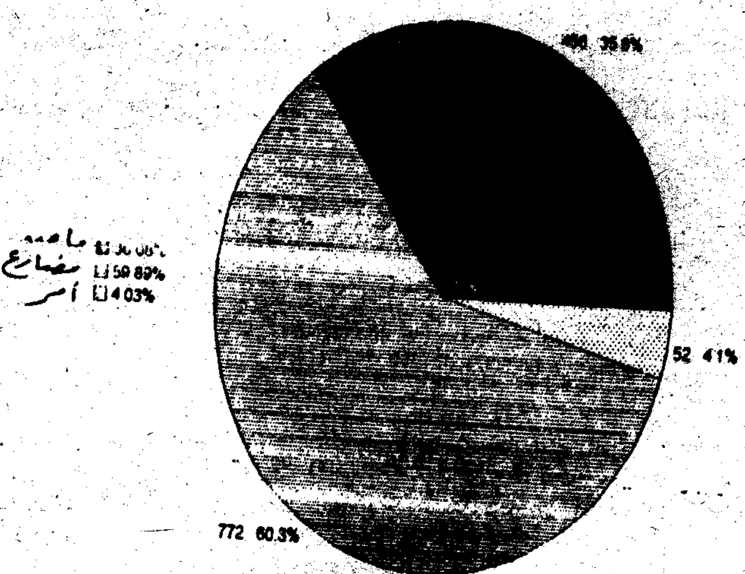
الأفعال فى الديوان

١ـ من حيث الزمن
٢ـ من حيث النسخ
٣ـ من حيث الاثبات والنفى
٤ـ من حيث الزنة
٥ـ من حيث اتصالها بضمائر الرفع





التمثيل البياني للأفعال من حيث الزمن



توزيع الأفعال من حيث الزمن فى صورة نسب مئوية

مقدمة:

استخدم الشاعر الفُعل في الديوان تسعا وثمانين ومائتين وألف مرة(١٢٨٩) ونستطيع بالمعادلة الآتية التعبير عن ذلك إحصائيا:

نسبة شيوع الأفعال = عدد الأفعال × ١٠٠

عدد كلمات الديوان

= ١٢٨٩ × ١٠٠

١٩٥٤

= ٢١,٦٥٪

أى أن ما يزيد على (خمس) كلمات الديوان كان أفعالا وهى نسبة قليلة إلى حد ما حيث أن التقسيم التقليدى للكلام إلى اسم وفعل وحرف يقتضى أن تكون نسبة الأفعال إلى غيرها الثلث فأكثر.

وفيما يلى دراسة تفصيلية لأحوال الفعل فى الديوان:

أولا : من حيث الزمن:

استخدم الشاعر الزمن الماضى(٤٦٥) خمسا وستين وأربعمائة مرة بنسبة ٣٦٪ والزمن المضارع اثنين وسبعين وسبعمائة(٧٧٢) مرة بنسبة ٥٩و٩٪ والأمر(أو المستقبل) اثنتين وخمسين(٥٢) مرة بنسبة ٤,٥٪ أى أن الشاعر يفضل استخدام الفعل المضارع (حوالى ٦٠٪ تقريبا) على الماضى والأمر.

استخدامات الفعل المضارع:

وقد استخدم الشاعر الفعل المضارع للدلالة على الأزمنة التالية:

(١) الحال: وهو أكثر استعمالاته كقوله:

(ترفع نحوى وجهها المبتل)

وقوله:

(أعصب عينى بالصحيفة التى يدسها البائع تحت الباب)

وقوله:

(وزوجتى تبدأ ثرثرتها اليومية المثابرة)

ففى هذه الأمثلة تترجح دلالة المضارع على الحال لكونه مجردا من القرائن:(١) مثل: (الآن ـ الساعة ـ حالا.

وهناك حالات استخدم فيها الشاعر المضارع للدلالة على الحال وجوابا منها قوله: (أفهمته أن القوانين تسن دائما لكى تخرق) فهنا تتعين دلالة الحال لوقوع الحدث وقت التكلم ولم ينته بانتهاء الكلام بل بقى مستمرا بعده(٢).

وقوله:

والآن بعد أشهر الصيف الردىء

رأيتها ذابلة العينين والأعضاء

تنشر فى شرفتها على حبال الصمت والبكاء

فهنا تتعين الدلالة على الحال لوجود القرينة

اللفظية(الآن)(٣)

(ب) الاستقبال:

استخدم الشاعر الفعل المضارع بكثرة للدلالة على المستقبل كقوله:

ـ رجوته أن ينتهى الأمر

فهنا تتعين دلالة الاستقبال لاقتران الفعل بـ (أن) الناصبة(٤) لأنها تكون وإياه ما يحوف بالمصدر المؤول الذى يراد به معنى الزمن المستفاد من الفعل.

ومثل قوله:

ـ (لا تسأل الحادين عن وجهتها. عن المآب)

فهنا تتعين دلالة المضارع على الاستقبال لاقترانه بـ (لا) النافية وهذا رأى أكثرية النحاة(٥).

(جـ) المضى:

استخدم الشاعر المضارع للدلالة على الزمن الماضى أحيانا(٦) كقوله:

ـ (لكنها يا صاحبى العجوز لم تعد هنا)

فالدلالة على المعنى هنا تأتى من اقتران الفعل بـ (لم) التى تقلب الزمن من الحال إلى المضى معنى لالفظا.

وقوله:

ـ (نحن كنا نحرس الباب. ونحمى اللافته)

حيث وقع الفعل نحرس هنا فى موضع خبر كان فتعينت دلالته على المعنى.

استخدامات الماضى:(٧)

استخدم الشاعر من أزمنة الماضى التسعة التى ذكرها د. تمام حسان ما يلى:

أولا : الماضى المقاربى (كاد يفعل) كقوله:

ـ (تبادلت سيارتان ـ كادتا فى الليل أن تصطدما ـ الباب)

ثانيا: الماضى المتجدد: (كان يفعل) كقوله:

ـ (وكانت المطابع السوداء تلقى الصحف بالبيضاء)

ثالثا: الماضى المستمر: (ظل يفعل) كقوله:

ـ فاخبرونى أنها ظلت بسيفها تقاتل)

رابعا: الماضى المنتهى بالحاضر: (قد فعل) كقوله:

ـ (فقد طغى اللصوص فى مصر بلا رادع)

خامسا: الماضى البسيط: (فعل) كقوله:

ـ "نالمت نواطير مصر عن ثعالباها"(٨)

وحاربت بدلا منها الأناشيد

استخدامات الأمر:

الأمر مستقبل أبدا لأنه مطلوب منه حصول ما لم يحصل، أو دوام ما حصل وقال ابن هشام أنه يعرف بعلامتين مجتمعتين وهما دلالته على الطلب وقبوله ياء المخاطبة.(٩)

ويعتبر استخدام الشاعر لفعل الأمر أقل من استخدامه لغيره فقد استخدمه (٥٢) مرة فقط بنسبة ٤,٥٪ تقريبا وكانت دلالته الزمنية فى جميع المرات مقصورة على الزمن المستقبل.

ثانيا : من حيث النسخ:

استخدم الشاعر مائة فعل ناسخ(١٠٠) من مجموع الأفعال المستخدمةوعددها (١٢٨٩) بنسبة ٧,٨٪ وأتت الـ (١١٨٩) فعلا الباقية غير ناسخة بنسبة ٩٢,٢٪.

والأفعال الناسخة التى استخدمها الشاعر يوضحها الجدول التالى:

الجدول النوعى للأفعال الناسخة

الفعل	عدد مرات استخدامه	الفعل	عدد مرات استخدامه
كان	٦٠	كاد	١
مازال	١٣		
ظل	١٢	المجموع	١٠٠
صار	٦		
أصبح	٤		
ليس	٣		
مادام	١		

وواضح من هذا الجدول أن أكثر الأفعال الناسخة ورودا على الترتيب :

ـ كان

ـ مازال

ـ ظل

ـ صار

وبذلك تكون هناك أفعال ناسخة كثيرة لم يستخدمها الشاعر مثل: أمسى أضحى ـ ما فتىء ـ ما انفك ـ ما برح. بقية أخوات كاد.

ثالثا:

من حيث الاثبات والنفى:

استخدم الشاعر نفى الفعل سبعا وتسعين مرة بنسبة ٧,٥٪ مقابل ٩٢,٥٪ (١١٩٢) مرة استخدم فيها الأفعال مثبتة.

وقد أدت وظيفة أداة النفى مع الفعل إلى تغيير دلالة الفعل من زمن إلى آخر حيث استخدم الشاعر الصيغة التالية فقط:(١٠)

الماضى المستمر: (فى حالة النفى) كقوله:

(عقب استعراضها الفاشل

لم تخلع رداء الرقص)

فصيغة (لم يفعل) تدل على الماضى المستمر فى حالة

النفى.

هذا لم لم يستخرج الشاعر ـ فى حالة النفى ـ الصيغ التالية:

ـ لم يكن فعل (الماضى البعيد المتقطع)

ـ لم يكن قد فعل (الماضى القريب المتقطع) ـ فى حالة النفى

ـ لم يكن يفعل (الماضى المتجدد)

ـ وأدوات النفى التى استخدمها الشاعر هى علي الترتيب:

الجدول النوعى لأدوات النفى المستعملة

الفعل	عدد مرات استخدامه
لم	٣١
لا	٣٠
ما	١٣
ليس	١

رابعا: من حيث الزنة:

يمثل الفعل الثلاثى قمة استخدامات الشاعر حيث استخدمه (٨٤٨) ثمانى وأربعين وثمانمائة مرة بنسبة ٦٥,٨٪ وهى نسبة عالية ودالة يليه الرباعى الذى استخدمه ستا

وأربعين ومائتى مرة(٢٤٦) بنسبة ١٩٪ ثم الخماسى الذى استخدمه سبعا وسبعين ومائة مرة(١٧٧) بنسبة ١٣,٨٪ ثم أخيرا السداسى الذى لم يستخدمه سوى ثمانى عشر مرة (١٨) بنسبة ١,٤٪.

خامسا: من حيث اتصال الأفعال بالضمائر:

الجدول التالى يوضح اتصال الأفعال بضمائر

اتصال الأفعال بضمائر

الفعل	حالته	العدد	المجموع	النسبة المئوية
الماضى	متصل	١٩٧	٤٦٥	٤٢,٤
	غير متصل	٢٦٨		٥٧,٦
المضارع	متصل	٧٦	٧٧٢	٩,٨
	غير متصل	٦٩٦		٩٠,٢
الأمر	متصل	١٨	٥٢	٣٤,٦
	غير متصل	٣٤		٦٥,٤
المتصل		١٩٧+ ٧٦ +١٨ = ٢٩١	١٢٨٩	٢٢,٦

يتضح من هذا الجدول:

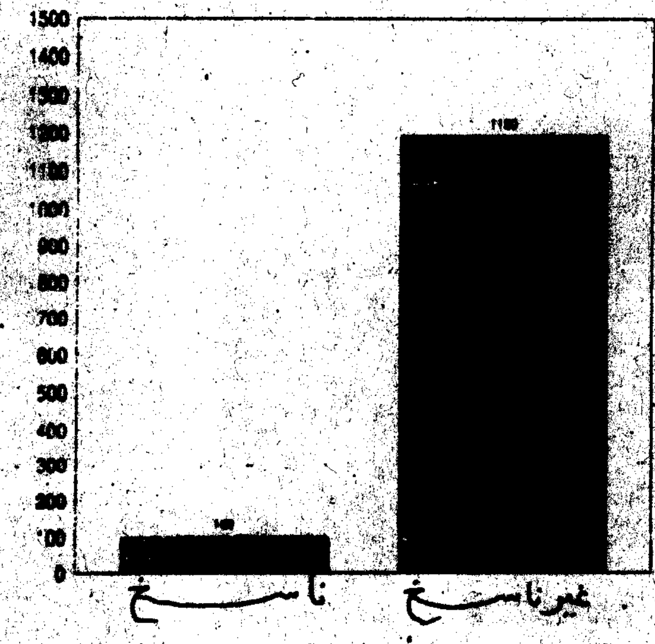
(١) أن الشاعر استخدم أكثر من (خمس) عدد أفعاله متصلا بضمائر

(٢) أنه يميل إلى اتصـال الماضى (٤٢,٤٪) بالضـمائر ثم الأمـر (٣٤,٦٪) أكثر من المضارع (٩,٨٪).

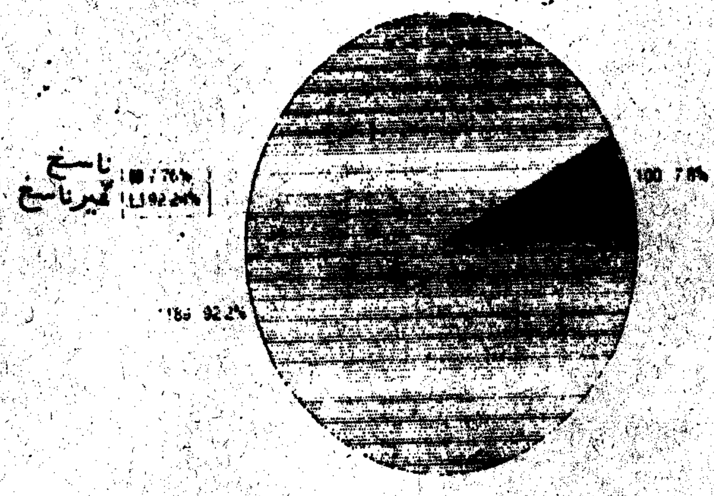
(٣) ضمائر التى اتصلت بها الأفعال عنده هى:

تاء الفاعل ـ ألف الاثنين ـ نا الفاعلين ـ نون النسوة ـ ياء المخاطبة

ـ وفيما يلى أشكالا بيانية توضح كل ما سبق والتى تم إعدادها بواسطة الحاسب الآلى.

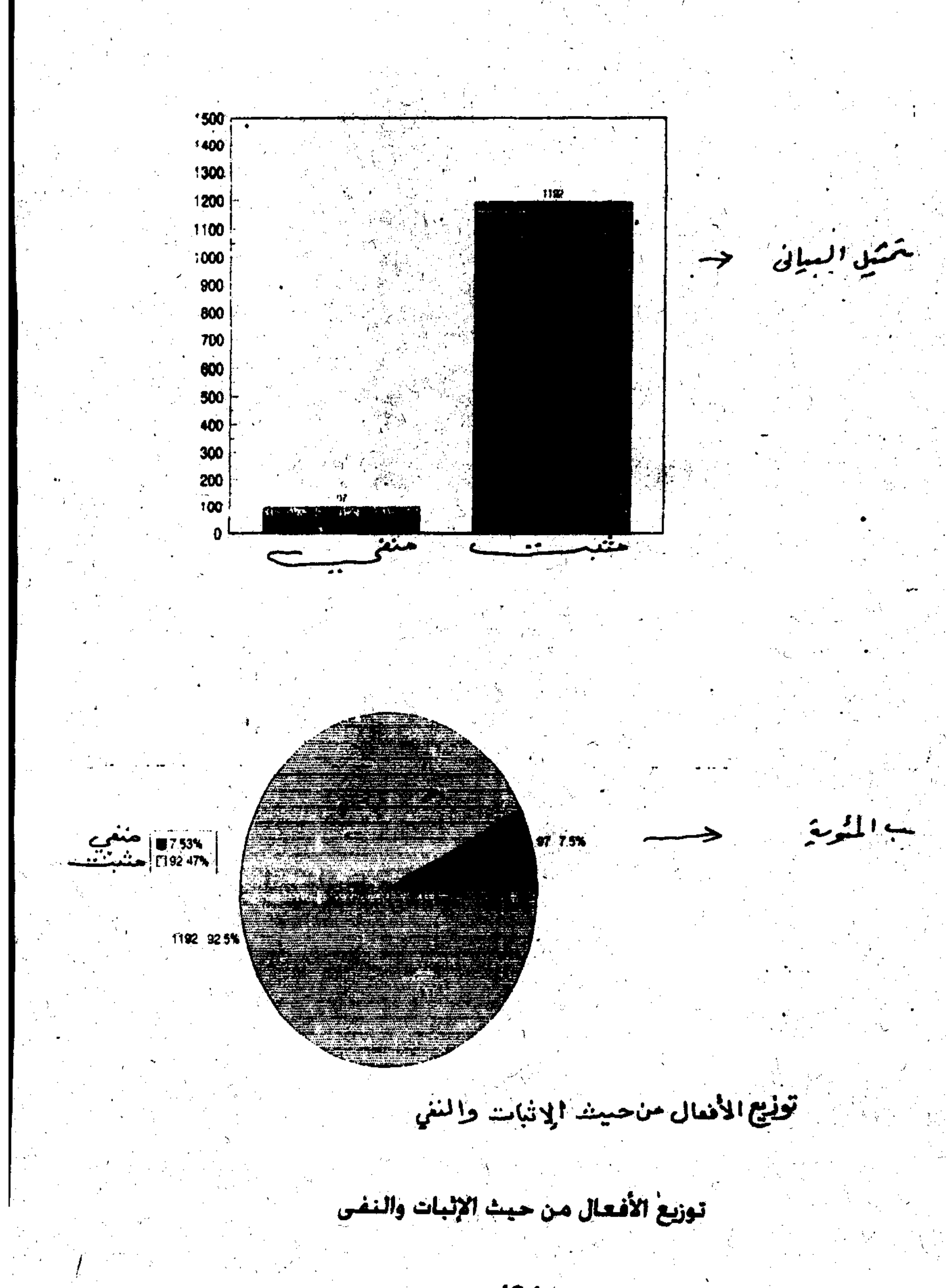


التمثيل البياني للأفعال الناسخة وغير الناسخة

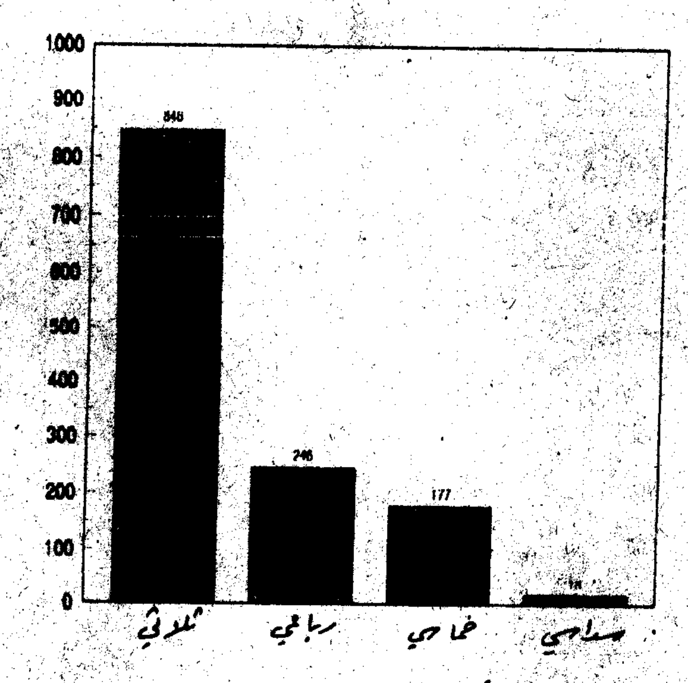


توزيع الأفعال إلى أفعال ناسخة وغير ناسخة
في صورة نسب مئوية

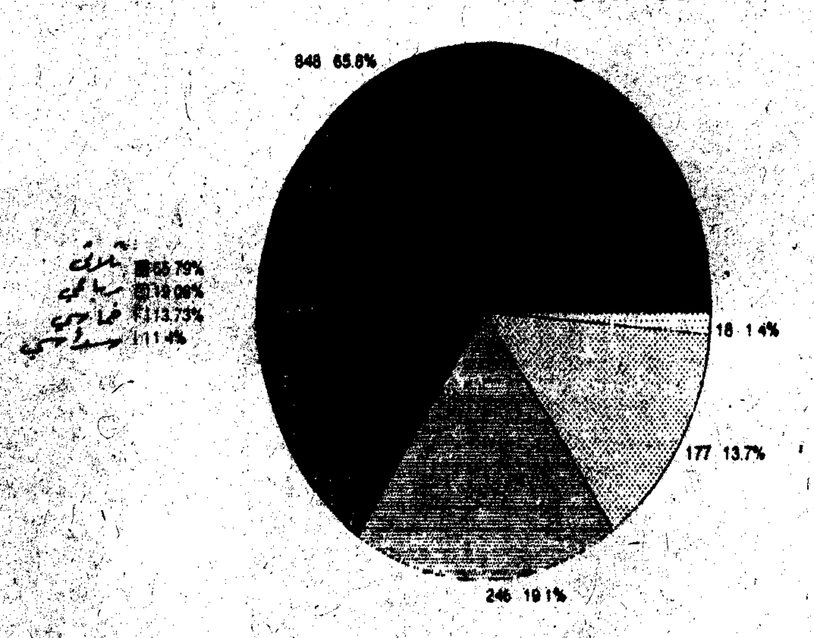
توزيع الأفعال إلى أفعال ناسخة وغير ناسخة في صورة نسب مئوية



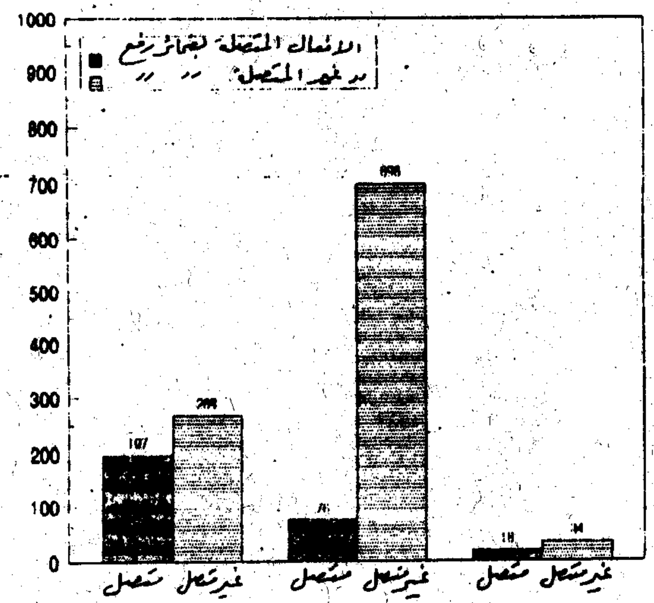
توزيع الأفعال من حيث الإثبات والنفى



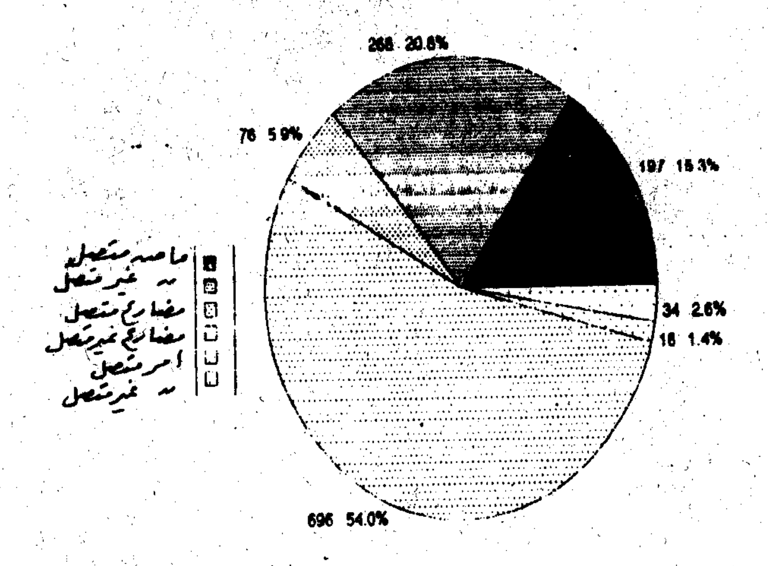
التمثيل البيانى للأفعال المستخدمة من حيث زنة الفعل



توزيع الأفعال تبعاً لزنة الفعل فى صورة نسب مئوية



التمثيل البيانى للأفعال من حيث اتصالها بضمائر أو عدم اتصالها



توزيع الأفعال من حيث اتصالها بضمائر (النسب المئوية) أو عدم اتصالها

الهوامش

(١) يترجح في المضارع الحال إذا كان مجردا، لأنه لما كان لكل من الماضي والمستقبل صيغة تخصه، ولم يكن للحال صيغة تخصه، جعلت دلالته على الحال راجحة عند تجرده من القرائن جبرا لما فاته من الاختصاص بصيغته.

ـ راجع في هذا، الهمع ١٩/١، النحو الوافي لعباس حسن ط ٥٧/١٥ د. عصام نور الدين، الفعل والزمن ، صـ ٧٢.

(٢) راجع الفعل زمانه وأبنيته للدكتور ابراهيم السامرائي ص ٣٢.

(٣) الهمع ١٩/١، النحو الوافي ٥٧/١.

(٤) يتعين الاستقبال في المضارع إذا نصب بحرف من الحروف الأربعة: إن، لن، كي، إذن، لأن هذه الأدوات كلها تمحض الفعل لمعنى الاستقبال.

راجع: الفعل والزمن ، ص ٨٤.

(٦٥) قال بذلك سيبويه ومن تبعه، وخالفهم ابن مالك.

راجع: مغني اللبيب ١٧٠/١، همع الهوامع ٢٢/١، الفعل والزمن، ص ٨٥.

(٦) يؤدي المضارع هذه الدلالة إذا سبق بـ (لم) أو (لما) الجازمتين له، أو إذا اقترن بـ (لو) الشرطية، أو إذا اقترن بـ (إذ) التي تكون اسما للزمن الماضي كقوله تعالى " وإذ تقول للذى أنعم الله عليه) الأحزاب ٣٧/. أو إذا اقترن بـ (ما) أو (قد) التقليدية، أو كان خبرا لـ (كان) مثل (كان زيد يقوم الليل) وهناك قرائن أخرى معنوية مثل رواية الحلم كقوله تعالى "إني أراني أعصر خمرا "يوسف/٣٦.

راجع: الهمع ٢٢/١، المغنى ٢٨٣/١، الفعل والزمن ص ص ٨٦ ـ ٩١.

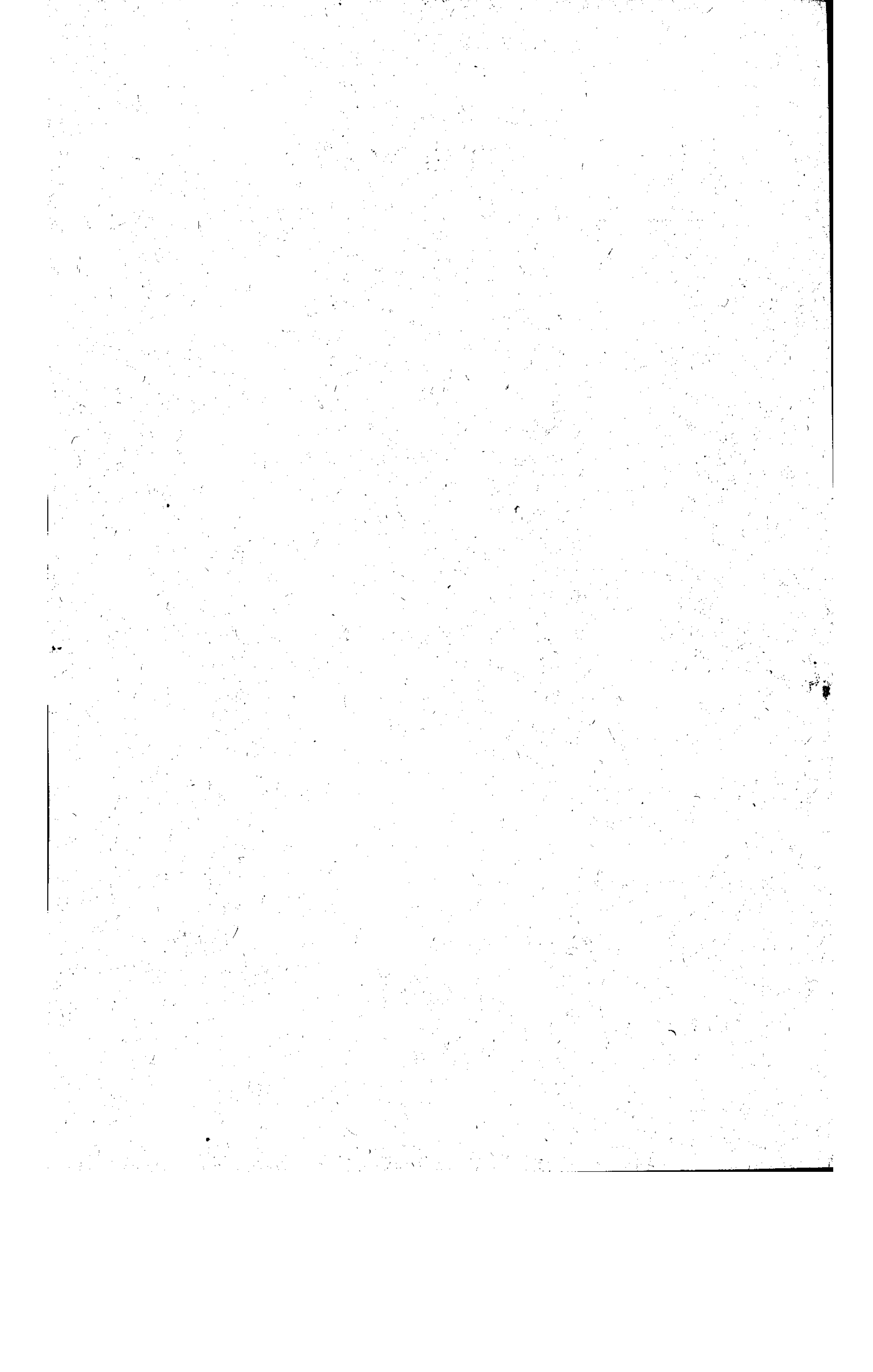
(٧) نسير في تقسيم أزمنة الماضي هنا على ما قرره الدكتور تمام حسان في الملحق المنشور في آخر كتاب: اللغة العربية: معناها ومبناها والخاص بتقسيم أزمنة الأفعال.

(٨) الشطر الأول من هذا البيت متضمن تضمينا وهو من شعر المتنبي وتتمته: (حتى الشمس وما تغنى العناقيد)

ولكن الشاعر تصرف فيه بما يناسب رؤيته الفنية في القصيدة.

(٩) شرح شذوذ الذهب ، ص ٢٢.

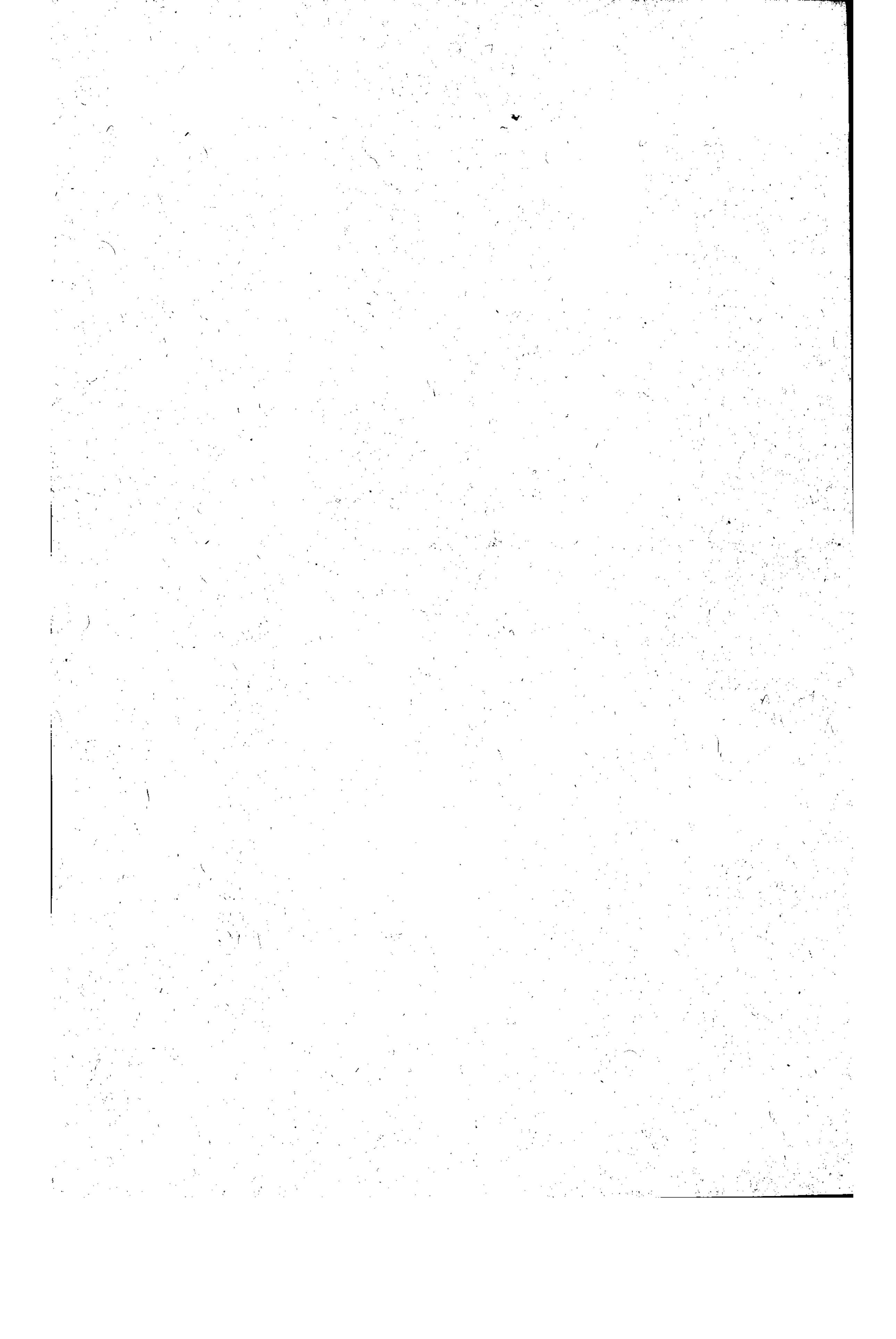
(١٠) طبقا لتقسيم د. تمام حسان المشار إليه آنفا.



الفصل الثالث

مستوى التحليل النحوى

- الاستفهام
- الشّرط



الجملة الاستفهامية

١ ـ أولا : عرض تمهيدى:

الإستفهام قسم من أقسام الإنشاء. وللأسلوب الإنشائى أهمية بالغة فى الابناء اللغوى تتمثل فى القيم التالية التى تتحقق بوجوده:

(١) تحريك اهتمام المتلقى وجعله طرفا إيجابيا فى عملية الأداء اللغوى فالشاعر أو الخطيب حين يستخدم الأساليب الإنشائية، كالأمر والنهى والإستفهام والقسم والمدح والذم والنداء والتمنى والتعجب والدعاء لايقصد إلى حقيقة ما يرمى إليه الإنشاء بالضرورة بل يقصد إلى إشراك المتلقى معه فيما يسرد.

(٢) دفع الملل عن المتلقى من كثرة تدفق الأسلوب الخبرى الذى يتميز بالعلانية والتقرير مما يطبعه بطابع من الجفاف الفكرى.

(٣) إبراز قدره المبدع ـ كاتبا أو شاعرا أو خطيبا ـ على المراوحة بين فنون الأداء اللغوى ووضع الأسلوب المناسب فى

الموقف المناسب.

(٤) للأساليب الإنشائية قيمة صوتية إذ أن أداءها يتطلب اختلافا صوتيا ضروريا عن أداء الأساليب الخبرية مما يؤثر أيضا فى تجديد حيوية الأسلوب.

المعنى الإصطلاحى للإستفهام وأدواته:

هو طلب الفهم بالأدوات المخصوصة وهى:

أولا : الحروف: الهمزة وهل

ثانيا: الأسماء : ما ــ من ــ أى ــ كم ــ كيف ــ أين ــ أنى ــ متى ــ أيان.

ولأن الهمزة من أكثر أدوات الإستفهام استخداما فقد اعتبرها الكثيرون من النحاة واللغويين أصل الإستفهام أو هى أم الباب كما يقال أحيانا مما يجعلنا فى حاجة إلى إلقاء الضوء عليها بعد قليل.

أدوات الاستفهام من حيث غاياتها:

إن طلب الفهم أو الإستخبار من المتكلم معناه حاجته إلى طلب المعرفة حول ما يستفهم عنه. وهذه المعرفة تنقسم إلى نوعين:

(١) التصور

(٢) التصديق

ومعنى التصور "طلب إدراك المفرد"(١) فقولك كيف أنت:

إستفهام عن مفرد وهو "أنت"(١) ومعنى التصديق: طلب إدراك النسبة فقولة: هل زيد قادم؟ تستفهم عن قدوم زيد(١) ويقول السكاكى فى عبارة غليظة(٢)

" وإذا تأملت التصديق وجدته راجعا إلى تفصيل الجمل ــ مثل التصور ــ وهو طلب تعيين الثبوت أو الإنتفاء فى مقام التردد. والهمزة من النوع الأخير تقول فى طلب التصديق بها : أحصل الإنطلاق؟ وأزيد منطلق؟ وفى طلب التصور بها فى طرف المسند إليه: أدبس فى الإناء أم عسل؟ وفى طرف المسند: أفى الخابية دبسك أم فى الزق؟ فأنت فى الأول تطلب تفصيل المسند إليه. وهو المظروف وفى الثانى تطلب تفصيل المسند. وهو الظرف.

ويمكن التعبير عن ذلك بلغة مبسطة بالقول أن التصديق معناه طلب معرفة ما إذا كان موضوع الإستفهام قد حدث أم لم يحدث مثل هل جاء محمد؟ فإذا قيل هنا أن التصديق هو غرض الإستفهام فمعناه أن الإستفهام يرمى إلى معرفة "المجىء" وأما التصور فمعناه معرفة "ملابسات جانبية" تخفى على المستفهم مثل: متى جاء محمد؟ فالمجىء (الذى هو موضوع الإستفهام فى المثال السابق) معلوم هنا. والمجهول هو : زمن المجىء أو طريقته مثل: كيف جاء؟

وفى ضوء هذا التقسيم قسم النجاة أدوات الإستفهام إلى

ثلاثة أقسام:

(١) قسم يختص بطلب التصديق وهو: هل

(٢) قسم يختص بطلب التصور وهو: بقية الزدوات بتفصيل سيرد بعد قليل.

(٣) قسم مشترك يختص بالنوعين وهو: الهمزة

تقسيم آخر:

ينقسم الإستفهام غير التقسيم السابق من حيث غايته إلى ثلاثة أقسام:(٣)

أولا: الإستفهام الحقيقى: وهو طلب معرفة شىء مجهول للمستفهم بالفعل مثل: كم الساعة الآن؟ إذا وقع بمن لا يعرف الوقت.

ثانيا: الإستفهام إنكارى: (ويسمى أحيانا الإيطالى) وهوالذى يسأل به عن شىء غير واقع، ولا يمكن أن يحصل، وهذا النوع يتضمن معنى النفى لأن أداة الإستفهام منه بمنزلة أداة النفى فى أن الكلام الذى تدخل عليه منفى المعنى، نحو قوله تعالى: ومن أصدق من الله حديثا؟

ثالثا: الإستفهام التوبيخى: وهو ما يسأل به عن أمر واقع حاصل ومن يدعى وجوده يكون صادقا فى إخباره عن أمر موجود ذميم ــ بعكس السابق فمدعى وجوده كاذب ــ وفاعله ملوم يتحق التوبيخ بسببه مثل قولنا للأوصياء: أتأكلون أموال

اليتامى بالباطل؟

ثانيا: الدراسة التطبيقية:

استخدم الشاعر فى الديوان موضوع البحث أسلوب الاستفهام ثمانية وستين مرة منها اثنتا عشرة مرة كان الإستفهام واضحا من السياق وخاليا من أداة الإستفهام تقليدية(٤)

ويمثل الشكلان التاليان اللذان قام الكمبيوتر بتصميمهما ظاهرة استفهام عند الشاعر فى صورتين:

الأولى: تعطينا النسب المئوية لشيوع كل أداة بالنسبة لبقية الأدوات:

والثانية: تعطينا حجم الإستخدام مصورا فى صورة بيانية ذات محورين:

(أ) الرأسى: يمثل عدد مرات ورود كل أداة فى الديوان.

(ب) الأفقى: يمثل الأدوات المستخدمة

ومن هذين الشكلين يتضح بالنظرة الأولى أن هناك تقاربا (إلى حد ما) بين حجم استخدام:

ـ هل،

ـ ما

ـ الإستفهام بدون أداة

ـ من

مقابل قلة فى استخدام أين وكيف، وندرة شديدة فى استخدام أى ومتى .

الدراسة التحليلية:

التكرار العام لأساليب الإستفهام وأدواته

الأداة	التكرار	النسبة المئوية	ملاحظات
الهمزة	٤	٥,٨٨	
هل	١١	١٦,١٧	
ما	١١	١٦,١٧	
من	١٤	٢٠,٥٨	
كيف	٥	٧,٣٥	
أين	٨	١١,٧٦	
متى	١	١,٤٧	
أى	٢	٢,٩٤	
استفهام بدون أداة	١٢	١٧,٦٤	
	٦٨	٪١٠٠	

دلالات الجدول:

*يتضح من هذا الجدول أن هناك تفاوتا ملحوظا بين الأدوات المستخدمة فعلى حين استخدم الشاعر "من" أربع عشرة مرة

بنسبة تزيد على ٢٠٪ من مرات استخدامه لأساليب الإستفهام نجده يستخدم "متى" مرة واحدة بنسبة ١٪ تقريبا.

* يتضح من الجدول أيضا أن الأدوات الأكثر تداولا فى أسلوب الاستفهام عنده هى بالترتيب:

(١) من

(٢) هل + ما

(٣) أين

وتأتى نسبة الأساليب الإستفهامية التى يستفاد أداؤها للوظيفة الإستفهامية من الدلالة السياقية مع إسقاط استخدام أى أداة فى المرتبة الثانية بعد "من" وقبل "هل وما".

* هناك أدوات استفهام لم يستخدمها الشاعر مطلقا وهى:

(١) كم

(٢) أنى

(٣) أيان

وفيما يلى دراسة تفصيلية للأدوات المستخدمة مرتبة حسب درجة الشيوع:

أولا : من:

من اسم استفهام يستخبر به عن العاقل وقد أغفل ذكرها السيوطى من تفصيله للأدوات فى "الإتقان" فلم أجده

تحدث عنها وكذلك أغفلها تماما الرمانى فى "كتاب معانى الحروف" كما أغفلها المالقى فى "رصف المبانى" وقد يعيد إلى جانب الاستخبار عن العاقل:

(١) النفى: مثل: "ومن يغفر الذنوب إلا الله؟" (آل عمران/ ١٣٥)

(٢) الترغيب. "من ذا الذى يقرض الله قرضا حسنا فيضاعفه له" (الحديد١١)

(٣) التعظيم: من ذا الذى يشفع عنده إلا بإذنه" (البقرة/ ٢٥٤)

(٤) الحيرة: مثل فسيقولون من يعيدنا؟ قل الذى فطركم "(الإسراء/ ٥١)

(٥) التنبيه على الضلال: مثل ومن يرغب عن ملة إبراهيم إلا من سفه نفسه (البقرة/ ١٣٠)

أحكام من:(٥)

(١) إذا ركبت مع ذا صارت مبتدأ وذا خبرها وهو موصول والعائد محذوف.

(٢) يقبح أن يأتى بعد من فعل ماض.

(٣) إذا دخل عليها حرف الجر لم يغيرها

جدول تكرار (من)

ما بعدها	العدد	ملاحظــــــــات
اسم	ـــ	ـــــــ
ضمير ظاهر	٣	الضمائر المستخدمة بعد من(ذا، أنت)
فعل	١١	يلاحظ زيادة استخدام الفعل (ترى) المبنى للمجهول بعد (من) فى ستة مواضع
المجموع	١٤	

يستخدم الشاعر(من التى يستفهم بها عن العاقل بنسبة ٢٠٪ أى أنه يستفهم بها مرة من بين كل خمس مرات يستخدم فيها أسلوب الإستفهام وهى نسبة كبيرة تعكس الحيرة والقلق والرغبة فى معرفة الحق والوصول إليه.

واستعراض السياقات التى وردت فيها من خلال أربع عشرة مرة فى الديوان يضع أمامنا الملاحظات التالية:

أولا: أحيانا يكرر الشاعر السؤال مع تعديل طفيف فى إحدى جزئياته بما يعكس نوعا من "الإلحاح" على الفكرة لديه مثل:

فمن يقول الصدق؟ ص ١٢٩

من ذا يقول الصدق؟

فمن يقول الصدق ص ١٣٠

ومثل قوله:

فمن ترى ينقذ الأميرة؟ ٢٠٣

من ترى ينقذها؟ ص ٢٠٤

ثانيا: لم يستخدم الشاعر بعد (من) اسما على الإطلاق فيما عدا استخدامه للضمائر كما يتضح من الجدول السابق.

ثالثا: أنه أكثر من استخدام الفعل(ترى) مضارعا مبنيا للمجهول بعد (من) وأرى أن تركيبة هذاالفعل مع أداة الإستفهام (من) من الدخيل إلى الفصحى من التعبيرات العامية.

رابعا: لم يستخدم الشاعر(من) مجرورة بحرف الجر على ارطلاق.

خامسا: تراوحت معانى(من) عنده بين المعنى الأصلى (الإستفهام) الذى يعكس الحيرة والقلق وبين عدة معان آخر مثل التهكم فى قوله "من يفترس الحمل الجائع غير الذئب الشبعان؟ ص ١٤٨

والترغيب فى مثل قوله:

من ترى ينقذ الأميرة؟ ص ٢٠٣

والنفى مثل قوله:

من ترى يشترى صخرى؟ ص ١٥٩

سادسا: وفى مرة واحدة من الأربع عشرة مرة جاءت (من) للراستفهام وأشربت معنى النفى(٦) وهى قوله:

من يفترس الحمل الجائع

غير الذئب الشبعان؟ ص ١٤٨

ثانيا: هل:

تستعمل هل للإستفهام أو لأحد المعانى الآتية:

(١) التمنى: مثل "فهل لنا من شفعاء فيشفعوا لنا (الأعراف/٥٣)

(٢) إنكار ابطالى: مثل الهمزة وذلك كقوله تعالى"هل يسمعونكم إذ تدعون أو ينفعونكم أو يضرون(الشعراء ٧٢ — ٧٣)

(٣) التقرير: مثل قوله تعالى: هل فى ذلك قسم لذى حجر(الفجر/٥)

(٤) التذكير: مثل قوله تعالى "هل علمتم ما فعلتم بيوسف وأخيه إذ أنتم جاهلون(يوسف/ ٨٩)

(٥) الأمر: فهل أنتم منتهون؟ أى انتهوا (المائدة/٩١)

(٦) بمعنى قد: مثل "هل أتى على الإنسان حين من الدهر لم يكن شيئا مذكورا" (الإنسان/١)

(٧) النفى: مثل: هل جزاء الإحسان إلا الإحسان"(الرحمن / ٦٠)

أي: ما جزاء الإحسان إلا الإحسان

أحكام هل:(٧)

(١) لا تدخل على المنفى فلا يقال: هل لم تفهم؟

(٢) لاتدخل على المضارع الدال على الحال فلا يقال : هل تحتقر عليا وهو شجاع؟ لأنها مختصة بالمستقبل.

(٣) لاتدخل على الشرط فلا يقال: هل إذا زرته وجدته؟

(٤) لا تدخل على إن المشددة الناسخة بخلاف الهمزة

(٥) لأن هل موضوعة للتصديق امتنع أن يأتى بعدها ما يدل على التصور مثل "أم" المتصلة فلا يجوز : هل جاء سعد أم سعيد؟

(٦) الأصل أن يتبع هل فعل . فإن تبعها اسم يليه فعل كان ذلك قبيحا إلا فى الشعر. ولكن يجوز نحو"هل زيد منطلق؟

الدراسة التطبيقية:

يشيع استخدام هل وما بالدرجة الثانية بعد (من) فى الديوان بنسبة شيوع ١٦,١٧٪ من مرات استخدام أساليب الإستفهام. ولذلك إذا استثنينا النسبة ١٧,٦٤٪ التى يمثلها الإستفهام بدون استخدام أداة والذى أثرنا تأخيره إلى ما بعد دراسته استخدام الأدوات.

وفيما يلى الجدول الخاص بـ هل:

جدول تكرار (هل)

ما بعدها	العدد	ملاحظات أخرى
اسم	١	
ضمير ظاهر	١	
عطف بأم	٢	
المنقطعة		
فعل مضارع	٦	
فعل ماض	٢	استخدم الشاعر الفعل (ترى) المبني للمجهول ثلاث مرات
المجموع	١١	

من تحليل السياقات التى وردت فيها هل فى الديوان كما أوضحها الجدول السابق يمكننا أن نخلص بالنتائج التالية:

(١) زاد استخدام الشاعر للفعل المضارع بعد هل حيث استخدم هذه التركيبة ست مرات من إحدى عشرة مرة بنسبة ٥٥٪.

(٢) استخدم الشاعر الفعل "ترى" بعد هل ثلاث مرات اثنتان منهما توسط هذا الفعل بين هل والفعل الذى بعدها دون مقتض والثالثة توسط هذا الفعل بين هل والاسم فى قوله على الترتيب:

(أ) هل ترى منحتنى الوجود كى تسلبنى الوجود؟

(ب) هل ترى أحصى لك الشامات فى يدى؟

(جـ) هل ترى الرصاصة الأولى هناك أم هنا؟

وأرى أن دخول الفعل المضارع المبنى للمجهول هنا لا قيمة لغوية له. وإنما هو أثر من آثار الدخيل من العامية(٨)

(٣) تراوحت معانى(هل) عند الشاعر بين:

(١) النفى مثل قوله:

ـ هل الفرسان فرسان كما كانوا؟

وقوله:

ـ هل يلد الرجال؟

(ب) بمعنى قد كما فى قوله:

ـ هل ثبت الثقفى قناعة المهزوز؟

(ج) التحسر مثل قوله:

ـ هل يصلح العطار ما أفسد النفط؟

وقوله:

هل ترى الرصاصة الأولى هناك أم هنا؟

ثالثا: ما :

ما الاستفهامية معناها "أى شىء؟" ويستفهم بها عن جنس ما لا يعقل وصفاته وأجناس العقلاء وصفاتهم كذلك..

وقد تفيد إلى جانب ذلك المعانى الآتية:

اـ النهى: مثل "ما غرك بربك الكريم؟" أى لا تغتر (الانفطار ٦/)

٢ــ التهويل: مثل "الحاقة ما الحاقة" (الحاقة/١)

٣ــ التسهيل: مثل "وماذا عليهم لو آمنوا" (النساء/٣٩)

٤ــ العتاب: مثل "عفا الله عنك لم أذنت لهم" (التوبة ٤٣)

وقد حذفت ألفها هنا وجوبا لأنها جرت

٥ــ الايناس: مثل "وما تلك بيمينك يا موسى" (طه /١٧)

٦ــ الاستهزاء: مثل "ومالكم لاتنطقون" (الصافات/ ٩٢)

٧ــ التعجب: مثل "ما ولاهم عن قبلتهم التى كانوا عليها؟ (البقرة/١٤٢)

٨ــ العجيب: مثل "مالى لا أرى الهدهد؟" (النمل/٢٠)

٩ــ التضخيم: مثل "مالهذا الكتاب لايغادر كبيرة ولا صغيرة إلاأحصاها"

(الكهف/٤٩)

أحكام ما :(٩)

١ــ يجب حذف ألف "ما" إذا سبقها حرف جر وتبقى الفتحة على الميم علامة على حذف الألف مثل: بم ــ عم ــ الأم ــ علام ــ فيم ــ مم ــ

٢ــ يجوز تركيب "ذا" الإشارية مع "ما" الاستفهامية فتتكون "ماذا"؟ وفى هذه الحالة يجوز فى إعرابها:

أ ــ أن تكون ما مبتدأ وذا خبرا.

بــ أن تعرب "ماذا" كما تعرب "ما" بدون ذا أى يجوز فيها:

ب/١ ـ أن تكون مبتدأ إذا كان بعدها فعل لازم أو ظرف أو جار ومجرور متعلقان بخبر مقدر.

ب/٢ ـ أن تكون مبتدأ إذا كان بعدها اسم معرفة.

ب/٣ ـ أن تكون خبرا مقدما والاسم المعرفة الواقع بعدها مبتدأ مؤخر

ب/٤ـ أن تكون مفعولا به إذا وليها فعل متعد لم يستوف مفعوله.

ب/٥ ـ أن تكون نائب مفعول مطلق إذا أمكن تقدير "أى" فى مكانها مضافة إلى المصدر.

ب/٦ ـ أن تكون مضفا إليه إذا تقدمها اسم.

ب/٧ ـ أن تكون فى محل جر إذا سبقها جار.

الجدول النوعى لما

الأداة	ما بعدها	العدد	ملاحظـــــــات
مـــا	ذا الذى جملة فعلية فعلها مضارع جملة اسمية	٧ ١ ٦ ٤	هذا العدد متضمن فيما يلين من أرقام
المجموع		١١	

ليس من الضروى فى هذا الجدول أن تكون الجملة (١١) لأن الرقم الأول (٧) يشير إلى ارتباط بـ ذا فقط وقد يتكرر الحساب فى الأرقام التالية لأن الإحصاء يشمل ما بعد (ماذا) بعد أن صارت مركبة.

النتائج:

من استعراض السياقات التى وردت فيها (ما) فى الديوان يمكننا أن نخرج بالنتائج التالية:

١ــ ميل الشاعر إلى تركيب ما مع ذا كثيرا حيث وردت مركبة سبع مرات من إحدى عشرة مرة استخدم فيها الشاعر (ما) أى بنسبة ٦٤٪ وهى نسبة دالة تشير إلى تفضيل الشاعر لهذا الأسلوب،

٢ــ ميل الشاعر إلى استخدام الفعل المضارع بعد ما أو ماذا أكثر من الرسم حيث استخدم الجملة الفعلية بعد (ما) ست مرات من إحدى عشرة مرة بنسبة شيوع ٥٥٪ وهى نسبة دالة.

٣ــ حذف الشاعر ما بعد (ماذا) مرة واحدة فى قوله:

وماذا

بعد أن فقدت بكارتها!

وصارت حاملا فى عامها الألفى من ألفين من عشاقها

لا النيل يغسل عارها القاسى، ولا ماء الفرات

فالسياق يقتضى هنا تقدير جملة محذوفة بعد (ماذا) مثل: وماذا تصنع؟

أما المعانى التى أدتها (ما) فهى:

١ــ التعجب كالمثال السابق (وماذا بعد أن فقدت بكارتها)

٢ــ العتاب كقوله:

ما للجمال مشيها وئيدا(١٠)

وقد كررها الشاعر مرتين:

٣ــ الاستهزاء كقوله:

ماذا تخبىء فى حقيبتك العتيقة أيها الوجه الصفيق؟

وقد كررها الشاعر مرتين أيضا

٤ــ الاستفهام العادى أى الوظيفة التقليدية لـ (ما) وهى (أى شىء) ويستفهم بها عند جنس ما لا يعقل. ومنه قوله:

ــ ما الذى آكله الآن ــ إذن ــ كى لا أموت ؟

٥ــ التعجب كقوله:

ما حاجتى للسيف مشهورا!

مادمت قد جاورت كافور؟

وقوله:

ماذا تفيد الكلمات اليائسة؟

وقوله:

ماذا تلدين الآن؟

رابعا: أين:

ليس حظ أين بأفضل من حظ سابقتيها فلم يذكرها المالقى ولا الرمانى وهى على أية حال تفيد معنى واضحا هو السؤال عن المكان. وان سبقتها من الجاره صارت تفيد معنى مكانه بروز الشيء مثل "من أين أقبلت" وإلى جانب هذه الدلالة الزمكانية فقد تؤدي معان مثل:

١ــ التوبيخ مثل "أين شركائى الذين كنتم تزعمون؟" (القصص/ ٦٢)

٢ــ الحيرة مثل "يقول الانسان يومئذ : أين المفر؟" (القيامة/١٠)

٣ــ التعجيز مثل "فأين تذهبون" (التكوير/٢٦)

٤ــ التنبيه إلى الضلال: قالوا:أين ما كنتم تدعون من دون الله؟

قالوا ضلوا عنا " (الأعراف/٣٧)

الجدول النوعى لـ (أين)

الأداه	ما بعدها	العدد	النسبة المئوية	ملاحظـــات
أين	اسم ظاهر	٤	٥٠	
	ضمير بارز	١	١٢,٥	
	فعل مضارع	٢	٢٥	
	فعل ماض	١	١٢,٥	
المجموع		٨	١٠٠٪	

ومن تحليل السياقات التى وردت فيها أين فى الديوان كما يظهرها الجدول السابق نخلص بالآتى:

١ــ ميل الشاعر إلى استخدام الاسم الظاهر بعد أين أكثر من غيره حيث استخدمه أربع مرات من بين ثمانى مرات بنسبة ٥٠٪

٢ــ يلى ذلك استخدام الفعل المضارع بنسبة ٢٥٪

٣ــ ويلاحظ من السياقات أن الشاعر جاء بـــ (أين) مجرورة بحرف الجر مرة واحدة فى قوله:

من أين جاء؟

٤ــ واستخدم (أين متصلة بالفاء مرتين فى قوله:

ــ فأين أخفى وجهى المتهم المدان؟

وقوله:

ــ فأين أخفى وجهى المشوها؟

وقد تراوحت المعانى التى عبرت عنها سياقات استخدام (أين) بين المعانى الآتية:

اــ التوبيخ كقوله:

تمهل الأفراس عند الباب:

ــ أين القادمون؟

ــ الليل، والوحدة، والشوق المحال!

وقوله:

تتسع الدائرة الحمراء فى قميصك الزبيض تبكى شجنا من بعد أن تكسرت فى النقب رايتك.

تسألنى: أين رصاصتك؟

أين رصاصتك؟

فالشاعر هنا يوبخ نفسه على لسان نقطة الدم البادية على ثوب أخيه الذى استشهد أمامه وهو لايدافع عنه. كما يجوز أن يكون فاعل الفعل تسألنى عائدا على أخيه المخاطب وهذا هو الأقوى بقرينة لفظية جاءت بعد هذا السؤال مباشرة وهى قوله:

ثم تغيب طائرا جريحا

وتكرار السؤال نفسه مرتين يعبر عن شدة ألم الشاعر

ورغبته فى تحقير نفسه وتوبيخها.

٢ـ الحيرة كقوله:

ـ أين خطوط النار؟

وقوله:

فأين أخفى وجهى المشوها؟

وقوله:

فأين أخفى وجهى المتهم المدان؟

خامسا: كيف:

يستفهم بكيف عن حالة الشىء وليس عن ذاته. ولم يذكرها المالقى فى "رصف المبانى" ول الزمانى فى "معانى الحروف" وتفيد كيف إلى جانب الاستفهام الحقيقى بها المعانى الاتية:

١ـ التعجب : مثل "كيف تكفرون بالله وكنتم أمواتا فأحياكم" (البقرة/٢٨)

٢ـ التوبيخ: مثل "كيف يهدى الله قوما كفروا بعد ريمانهم" (آل عمران/٨٦)

٣ـ التنبيه: مثل "انظر كيف فضلنا بعضهم على بعض" (الإسراء/ ٢١)

٤ـ الاستنكار: مثل"وكيف أخاف ما أشركتم" (الأنعام/ ٨١)

٥ـ التخويف: مثل "فكيف إذا توفتهم الملائكة يضربون

وجوههم وأدبارهم (محمد/ ٢٧)

٦ـ التعليم: مثل "يبحث فى الأرض ليريه كيف يوارى سوأة أخيه (المائدة/ ٣١)

الجدول النوعى لـ (كيف)

الأداه	ما بعدها	العدد	النسبة المئوية	ملاحظـــات
كيف	فعل ماض	٢	٤٠	
	.. مضارع	٢	٤٠	
	اسم ظاهر	١	٢٠	
المجموع		٥	١٠٠٪	

يتضح من الجدول أن الشاعر استخدم الفعل بعد كيف بنسبة ٨٠٪ مناصفة بين الزمنين: الماضى والمضارع أى بنسبة ٤٠٪ لكل منهما بينما ايستخدم الاسم الظاهر بنسبة ٢٠٪ مما يظهر بوضوح تفضيله لاستخدام الفعل بعد الأداة(كيف)بدرجة عالية:

وقد وردت كيف فى الديوان فى سياقات خمسة تدل على المعانى التالية:

١ـ التعجب كقوله:

ـ كيف تجف النضارة فيه فيفرز سمال

ودودا يعبث بتفاحة معطبة؟

ومنه كذلك قوله:

كيف حملت العار؟

ثم مشيت دون أن أقتل نفسى؟

دون أن أنهار؟

ودون أن يسقط لحمى من غبار التربة المدنسة؟

فالشاعر هنا يتحدث بلسان الشعب المصرى وموقفه من هزيمة ١٩٦٧ ذلك الموقف الذى يراه الشاعر سلبيا كما هو واضح.

٢ـ الاستنكار كقوله:

بدايتنا البحر

ـ حين قصدنا المقابر ـ

كيف رجعنا إليه؟

وكيف الطريق أشتبه؟

٣ـ الحيرة كقوله:

قومى تلمسى السلمة الأولى لكى أصعد فوقا

ويدى تلمس الحاجز إذ أخشى السقوط

كيف أبقى؟

الموتى ، وأطياب الحنوط

نكهه تكسو فناء البيت.

تسرى فى دمى عرقا فعرقا

ونلاحظ هنا ظاهرة العدوى حيث كان الشاعر يريد أن يقول: تسرى فى عروقى عرقا فعرقا فعدل عن العروق إلى الدم على سبيل المجاز المرسل وعلاقته المحلية.

سادسا: الهمزة :

تستعمل الهمزة للاستفهام إلى جانب المعانى الآتية:

١ــ التسوية : وهى التى تقع بعد (سواء ــ ما أبالى ــ ما أدرى ــ ليت شعرى ــ وما ضشاكل ذلك) ودلالتها على التسوية تعلرف عن طريق امكانية وضع المصدر موضعها . نحو: "سواء عليهم استغفارك وعدم استغفارك. والمصدر هنا فاعل لسواء.

٢ــ الإنكار الإبطالى: وذلك يعرف بأنك إذا أبعدت الهمزة أصبح ما بعدهال كذبا وغير واقع ومدعيه كاذب إذا قال به كقوله تعالى "أليس الله بكاف عبده؟" (الزمر/٣٦)

٣ــ الانكار التوبيخى: وتعرف هذه الهمزة بأنك إذا حذفتها صار ما بعدها واقعا بالفعل وفاعله ملوم إذا فعله مثل: أتعبدون ما تنحتون" (الصافات /٩٥)

٤ــ التقرير: ومعناه حمل المخاطب على الاقرار بما يعلم حقيقته كقولك:

أسافرت الشهر الماضى؟ ويجب أن يضع المستفهم بها ما يريد معرفته بعد الهمزة مباشرة. فالسؤال بالصيغة السابقة

يدل على اهتمام السائل بمعرفة الحديث نفسه "السفر" وأما إذا صيغ السؤال: أفى الشهر الماضى سافرت؟ يكون الاهتمام منصبا على تحديد زمن السفر. وإذا قيل: أأنت الذى سافرت الشهر الماضى؟ وضح أن محط الاهتمام هو تحديد الفاعل.

٥ـ التهكم: مثل قوله تعالى :قالوا يا شعيب أصلاتك تأمرك أن نترك ما يعبد آباؤنا " (هود/ ٨٧)

٦ـ الأمر: مثل : أأسلمتم بمعنى : أسلموا فى قوله تعالى:".. وق للذين أوتوا الكتاب وازميين أأسلمتم؟" (آل عمران/٢٠) ٧ـ التعجب : مثل "ألم تر إلى ربك كيف مد الظل ولو شاء لجعله ساكنا ثم جعلنا الشمس عليه دليلا" (الفرقان/ ٤٥)

٨ـ الاستبطاء : مثل "ألم يأن للذين أمنوا أن تخشع قلوبهم لذكر الله وما نزل من الحق " (الحديد / ١٦)

أحكام الهمزة: (١١)

١ـ يجوز حذفها كقول ابن أبى ربيعة:

فو الله ما أدرى وإن كنت داريا   بسبع رمين الجحر أم بثمان ؟

أى :ابسبع رمين أم بثمان؟

٢ـ تدخل على الاثبات وعلى النفى مثل: أأنت فعلت هذا؟ وألم تذهب إليه؟

٣ـ لابد لها من الصدارة . فإذا جاءت فى جملة فى جملة

معطوفة بالواو أو الفاء أو ثم تقدمت على حرف العطف مثل(أثم إذا ما وقع آمنتم به؟

(يونس/٥١) في حين يتقدم حرف العطف على غيرها من أدوات الاستفهام مثل: فأين تذهبون "(التكوير/٢)

٤ـ إذا اجتمعت همزة الوصل مع همزة الاستفهام حذفت الأولى وبقيت الثانية مثل: أصطفى البنات على البنين؟(الصافات /١٥٣) أصلها: أأصطفى . فإذا كانت همزة الوصل جزاء من "أل" التعريفية مدت همزة الاستفهام وبقيت الثانية كما هى وكتبتا معا ألفا ممدودة مثل: آلعلم خير أم الجهل؟ أصلها : أألعلم خير أم الجهل؟

الأداه	ما بعدها	العدد	النسبة المئوية	ملاحظات
الهمزة	اسم ظاهر فعل	٤ —	١٠٠ —	
المجموع		٤	١٠٠٪	

من الجدول يتضح أن الشاعر لم يستخدم الفعل بعد الهمزة مطلقا بل استخدم الاسم بنسبة ١٠٠٪ وهى نسبة

دالة جدا على ولعه بهذا الأسلوب.

الهمزة:

وردت أربع مرات في الديوان على النحو التالي:

١ــ ص ص ١١٩ ــ ١٢٠ في قوله:

"يا سماء..

أكل عام : نجمة عربية تهوى.. وتدخل نجمة برج البرامك؟

إن السياق العام للقصيدة يشير إلى أن الشاعر يبكي الواقع السياسي العربي(١٢) ويدين نظم الحكم العربية التي فرطت في الأرض التي غصبها اليهود، وعاشت تنعم بالرفاهية المزيفة والاستقرار الموهوم.

وهذا السياق يقتضي أن يكون محل اهتمام الشاعر هو: هوى النجمة العربية وليس زمن هويها، ولذلك نستطيع القول إن استخدام الهمزة هنا ليس صحيحا بهذاالفهم، أماإذا كان الشاعر يتعجب من قصر المدة بين سقوط النجم العربية فلا حرج عليه في هذه الحالة أن يأتي بالمضاف والمضاف إليه (كل عام) للدلالة على قصر المدة.

يقول القزويني عن الهمزة:

"المسئول عنه بها هو ما يليها . فتقول : أضربت زيدا ــ إذا كان الشك في الفعل نفسه، وأردت بالاستفهام أن تعلم وجوده. وتقول: أأنت ضربت زيدا؟ إذا كان الشك في الفاعل : من

هو؟ وتقول: أيدا ضربت؟ إذا كان الشك فى المفعول: من هو(١٣)

آـ ص ص ١٢٤ فى قوله مرتين:

"أجندلا يحملن أم حديدا؟"

وهذه الشطرة وردت فى القصيدة تضمينا فهى ليست من شعر أمل ولكن البيت الكامل هو:

ما للجمال مشيها وئيدا   أجندلا يحملن أم حديدا؟

ضمنه أمل فى القصيدة كما هو وهو من بحر الرجز وينسب للأباء(١٤) وقصتها معروفة فى كتب الأمثال عند قول العرب "لا يطاع لقيصر أمر" ٣ـ ص ١٦٨ فى قوله:

ماذا تخبىء فى حقيبتك العتيقة أيها الوجه الصفيق؟

أشهادة الميلاد أم صك الوفاة؟ وورود (أم) هنا بعد الهمزة يجعل الهمزة للتسوية لأن (أم) هنا متصلة عاطفة غير أن السياق لايدل على أن الشاعر يريد التسوية بين شهادة الميلاد وصك الوفاة فهذا يقتضى أنه يريد التهكم أو الانكار التوبيخى وعلامة كون الهمزة للانكار التوبيخى كما تقدم أنك إذا حذفتها صار ما بقى من الكلام حقيقة كقوله تعالى "أتعبدون ما تنحتون" إلاأن الشاعر هنا لا يقصد ذلك ولا يستقيم له. فالهمزة للتسوية قطعا بدلالة وجود (أم) وإن كان الاستفهام بقوله "ماذا تخبىء" فى السطر السابق قد سد مسد العلامات الخاصة بهمزة التسوية كقولهم "ليت

شعرى" أو "ما أدرى" فالشاعر هنا استخدم الهمزة الخاصة بالتسوية فى موضع كان يجب عليه فيه أن يسوق الهمزة للتهكم أى أنه أقام وظيفة مقام الأخرى بالنسبة للهمزة هنا.

سابعا: أى:

يستفهم بأى إذا أراد المستفهم تمييز أحد المتشاركين فى أمر يعمهما جميعا. وقد أغفل الرمانى الحديث عن أى الاستفهامية وتوقف عند الشرطية . والموصولة. ومع أن الدلالة الأصلية لأى الاستفهامية هى التعيين فقد تؤدى المعانى الآتية:

١ــ الحيرة: مثل "فمنهم من يقول: أيكم زادته هذه إيمانا. (التوبة/ ١٢٤)

٢ــ الحفز والتشجيع: مثل "أيكم يأتينى بعرشها؟" (النمل /٣٨)

٣ــ التوبيخ :مثل "وبريكم آياته فأى آيات الله تنكرون ؟" (غافر/ ٨١)

٤ــ الإنكار: مثل "فبأى حديث بعده يؤمنون" (الأعراف/١٨٥)

٥ــ التعظيم مثل ""قل أى شىء أكبر شهادة؟ قل الله" (الأنعام/١٩)

٦ــ الاستهزاء : مثل : بأى ذنب قتلت؟ (التكوير/٩)

أحكام أى:

١ـ يجوز إضافتها إلى المعرفة وإلى النكرة.

٢ـ يجوز قطعها عن الرضافة مع تنوينها مثل: أيا من الكتابين قرأت؟

٣ـ لأن وظيفة أى هى تمييز الشىء وتعيينه فإنه يسوغ تفسير ما بعدها بهمزة الاستفهام فقولنا: أى أخويك زيد ؟ معناه : أهذا أم هذا؟

٤ـ لا يعمل فيها ما قبلها إلا فى حالة الجر.

٥ـ يجوز أن يعمل فيها ما بعدها مثل قوله تعالى "وسيعلم الذين ظلموا أى منقلب ينقلبون" (الشعراء/ ٢٢٧) فأى هنا مفعول مطلق لينقلبون : بمعنى ينقلبون انقلاب.

٦ـ تؤنث مع المؤنث فيقال: أية مجلة هذه؟ والتذكير أكثر.

٧ـ لاتستعمل أى إلا مضافة.

وردت أى فى الديوان مرتين فى صيغة التأنيث (أية) وهى فى الحالتين مكررة فى شطر بيت للمتنبى هو:

عيد بأية حال عدت يا عيد   بما مضى أم لأمر فيك تجديد؟

وعنوان القصيدة فى ديوان أمل(من مذكرات المتنبى فى مصر) وبذلك لا نستطيع اعتبار الاستخدام هنا دالا على خصوصية أسلوبية للشاعر لأنه مجرد تضمين على طريقة أسلوب الذاكرة.

ثامنا: متى:

تأتى متى استفهاما عن الزمن الماضى مثل "متى كان ذلك؟" وعن الزمن المستقبل مثل "متى تزورنى؟" وقد تفيد إلى جانب هذا الغرض الزساسى لها معنى الاستنكار كقول عمرو بن كلثوم فى معلقته يخاطب الملك عمرو ابن هند: "متى كنا لأمك مقتوينا؟" أو معنى الحيرة كقوله تعالى:

"فسينفضون إليك رؤسهم ويقولون متى هو؟ قل عسى أن يكون قريبا"

(الإسراء/ ٥١)

وردت متى فى الديوان مرة واحدة هى قول الشاعر:

ـ متى نعود؟

وذلك للدلالة على الزمن المستقبل. وقد وليها فعل مضارع كما هو واضح.

تاسعا: الاستفهام بدون أداة:

أسقط الشاعر أداة الاستفهام فى اثنتى عشرة مرة دل فيها السياق على أسلوب الاستفهام دون وجود أداة(١٥)

ويمكن تقدير أداة الاستفهام المحذوفة على النحو التالى:

١ـ قوله: نري نحن موتى؟

تقدر الأداة هنا بـ (هل) لأن سطرا سابقا فى ذات الفقرة نصه:

هل نحن موتى؟

٢ـ قوله: حتى أنت يا أقراص منع الحمل؟ يصعب فيه تقدير أداة محذوفة والواضح أن الأسلوب يتحمل التعجب ويحتمل أن يكون استفهاما مبينا على الأداء الصوتي وموضع النبر "حتى أنت؟

٣ـ قوله: (صوتك كان أم نعاس الشهوة الماكر؟)

يمكن تقدير الأداة هنا بالهمزة بدلالة وجود(أم)

٤ـ قوله: الطمأنينة فى ظل الحداد؟

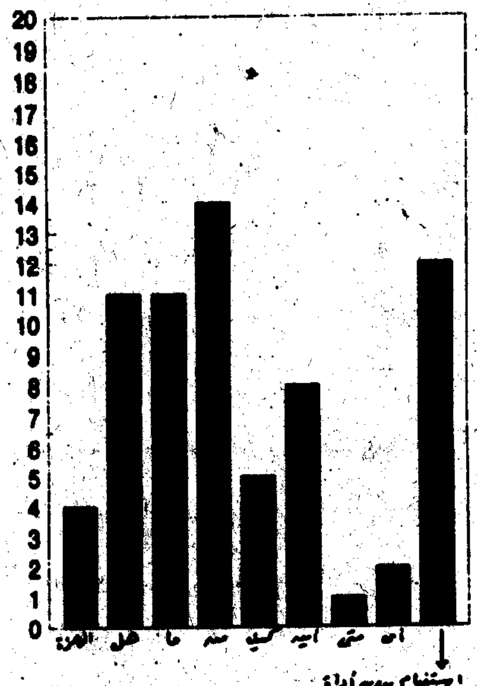
نقدر الهمزة كالسابق.

٥ـ (بما مضى أم لأرضى فيك تهويد)

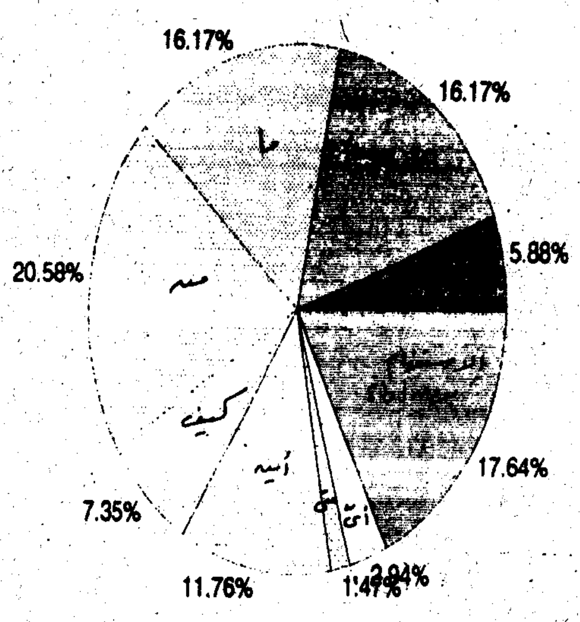
شطر بيت للمتنبى ضمنه الشاعر وحرفه وأصله

عيد بأية حال عدت يا عيد بما مضى أم لأمر فيك تجديد

ويقدر فى الشطر الثانى أداة الاستفهام (الهمزة) بدلالة (أم) التجهيزية بعدها.



التمثيل البيانى لأدوات الاستفهام



النسب المئوية لأدوات الاستفهام حسب حجم الشيوع

٦ــ قوله: أسأل إن كانت الصاحة الأولى هناك أم هنا؟

يمكن تقدير هل لسبق ورود السؤال ذاته مصدرا (بهل) فى ذات الفقرة.

٧ــ قوله: ماتزال مواعظ الخصيان باسم الجالسين على الحراب تقدر فيه الهمزة أو هل.

٨ــ أسأل يا زرقاء.. عن فمك الياقوت.

يصعب تقدير الأداة هنا اكتفاء بدلالة الفعل(أسأل)

٩ــ قوله:

ــ أنت

وقوله:

خيطك؟

يعتمد الإستفهام فيهما على النغمة الصوتية.

١٠ــ قوله:

نسائلهم عن طريق المدافن يقدر معنى(أين) ولكن يكتفى بالفعل (نسائل)

الإستنتاجات الأسلوبية العامة للجملة الإستفهامية:

١ــ يفضل الشاعر استخدام الفعل المضارع بعد أداة الإستفهام بالدرجة الأولى (النسبة ٥٠٪)

ــ ويفضل بالدرجة الثانية استخدام الاسم الظاهر(٢٩,٦٪

ــ ويفضل بالدرجة الثالثة استخدام الفصل الماضى(١١,١٪)

ـ ويفضل بالدرجة الرابعة استخدام الضمير(٩,٢٪)

فإذا جمعنا الماضى والمضارع معا وجدنا نسبتهما (١و٦١٪) أى أن الشاعر يفضل الجملة الفعلية بعد أداة الإستفهام بصورة واضحة كما يتضح من الجدول التالى:

الآداه	مـــا بعــــدهـــا				
	اسم ظاهر	ضمير	فعل ماض	فعل مضارع	
الهمزة	٤	—	—	—	
هل	١	١	٢	٦	
ما	٤	—	—	٦	
من	—	٣	١	١٠	
أين	٤	١	١	٢	
كيف	١	—	٢	٢	
أى	٢	—	—		
متى	—			١	
المجموع	١٦	٥	٦	٢٧	٥٤
النسبة المئوية	٢٩,٦	٩,٢	١١,١	٥٠	١٠٠٪

٢ـ معظم دلالات الإستفهام التى استخدمها الشاعر لم تخرج عن تلك الدلالات المحددة فى كتب اللغة القديمة.

٣ـ مخالفات الشاعر اللغوية فى أسلوب الإستفهام نادرة جدا بحيث يصعب أن تمثل نسبة مئوية من العدد ١٠٠ الكلى.

الهوامش

(١) عبد الغني الدقر معجم القواعد العربية. دمشق: دار القلم. ١٩٨٦. ص ٢٧, ٢٨.

(٢) السكاكي. مفتاح العلوم. ضبطه وعلق عليه نعيم زرزور بيروت: دار الكتب العلمية. ط ٢. ١٩٨٧ م ــ ص ٣٠٨.

(٣) راجع ، عباس حسن: النحو الوافي ط ٤. جـ ٢ ــ دار المعارف بالقاهرة ص ٣١٦.

والجزء الرابع . ط٣ ــ ص ٣٦٨.

(٤) الفرق الأساسي بين الإستفهام والخبر أن الإستفهام قسم من الإنشاء كما أشرنا منذ قليل. وقد ورد في الشعر القديم إسقاط أداة الإستفهام كما في قول عمر بن أبي ربيعة:ثم قالوا: تحبها؟ قلت بهرا عدد الرمل والحصى والتراب

"فإن تحبها هي جملة استفهامية مع أن لا أثر لأداة تفيد هذا المعنى في الجملة ولعل الاستعمال اللغوى المعاصر في مختلف أنحاء العالم العربي قد هدر استعمال أداة الرستفهام معتمدا على النغمة الصوتية التي بها يحول الجملة من خبرية إلى استفهامية إلى تعجبية إلى إنكارية تقريعية فالجملة التوليدية: كتب التلميذ الدرس. ونغمتها مستوية. يمكن أن تتحول إلى: كتب التلميذ الدرس بنغمة صوتية عالية (صاعدة) لتفيد الاستفهام وبنغمة صوتية صاعدة جدا مع نبر إحدى كلمات الجملة لتفيد معنى الدهشة أو الإعجاب. وفي الحالتين الأخيرتين تصبح الجملة لتفيد معنى الدهشة أو الإعجاب. وفي الحالتين الأخيرتين تصبح الجملة تحويلية فعلية جاء التحويل فيها باستخدام النغمة الصوتية.

راجع حول هذه النقطة:

(١) د/ تمام حسان. مناهج البحث في اللغة. ص ١٦.

(٢) د/ ابراهيم أنيس. الأصوات اللغوية. ص ١٧٥.

(٣) نحو اللغة وتراكيبها للدكتور خليل أحمد عمارة ص ١٧٤.

(٥) راجع حول (من): مغني اللبيب ٣٢٧/١.

. معجم القواعد العربية لعبد الغنى الدقر ص ٤٦٩.

(٦) حول هل راجع: ابن يعيش: شرح . ١٥٠/٨. الجنى الدانى ص ١٣٧. المقتضب ٣٤/١، مغنى اللبيب ص ٣٨٦ رصف المباني . ص ٤٦٩.

(٧) حول هل راجع:ابن يعيش: شرح المفصل . ١٥٠/٨. الجنى الدانى ص ١٣٧ المقتضب ٣٤/١، مغنى اللبيب ص ٣٨٦ رصف المبانى. ص ٤٦٩.

(٨) كثيرا ماتقول العامة: هل يا ترى الموضوع انتهى ولا لسه؟ وقد تسقط أداة الاستفهام سواء أكانت (هل) أم (من) أو تؤخر(من) الاستفهامية بعد الفعل "ترى" الذى تسبقه ـ عند العامة ـ أداة النداء (يا)دائما ولعل المنادى محذوف.

(٩) أحكام ما متعددة لأنها تقع اسما وتقع حرفا . ولكن يمكن الرجوع إلى المصادر التالية حول(ما) الاستفهامية:

المقتضب ٤١/١ ــ ٤٨، ابن يعيش ١٠٧/٨ ــ ١٤٢، الجنى الدانى ص ١٢٩، مغنى اللبيب ص ٣٢٧، رصف المبانى ص ٣٧٧.

(١٠)هذا الشطر جزء من قول الزباء الملكة العربية القديمة . وقد استدعى الشاعر هذا الشطر بما يسمي "أسلوب الذاكرة"

ــ تراجع قصة الزباء فى:

مجمع الأمثال للميدانى جـ ١ ص ص ٢٤٣ ــ ٢٤٦.

(١١) حول الهمزة: معانيها وأحكامها راجع:

ــ معانى الحروف للرمانى. ص ٣٢. ــ رصف المبانى للمالقى. ص ١٢٩.

ــ جواهر الأدب للأربلى. ص ١٢. ــ مغنى اللبيب ١٧/١.

(١٢) تاريخ القصيدة ــ طبقا للديوان المعتمد ــ مايو ١٩٦٦م.

(١٣) عبد المتعال الصعيدى. بغيه الايضاح لتلخيص المفتاح فى علوم البلاغة . جـ ٢ (القاهرة: مكتبه الآداب. ١٩٨١) ص ٣٥.

(١٤) ملكة مشهورة فى العصر الجاهلى ملكت تدمر والشام سنة ٢٦٧م ترجمتها فى الأعلام للزركلى ٤١/٣ (ط٧ سنة ١٩٨٦ دار العلم للملايين بيروت)

(١٥) أشرنا فى مقدمة الدراسة التطبيقية (فى الهامش) إلى إمكانية الاعتماد على النغمة الصوتية لأداء الوظيفة الاستفهامية فارجع إلى هناك.

الجملة الشرطية

استخدم الشاعر أسلوب الشرط سبعا وأربعين مرة على النحو الذى يوضحه الجدول التالى:

حجم استخدام كل أداة من أدوات الشرط في الديوان

م	الأداة	العدد	النسبة المئوية
١	عندما	١٣	٢٧,٦
٢	حين	١٢	٢٥,٥
٣	إن	٧	١٤,٨
٤	إذا	٧	١٤,٨
٥	لو	٣	٦,٥
	حينما	٢	٤,٣
	بدون أداة	٣	٦,٤
المجموع		٤٧	١٠٠٪ تقريبا

ويدل الجدول على أن الشاعر أتاح لنفسه حرية كافية فى اصطناع أسلوب الشرط بأدوات غير تقليدية أقامها مقام أدوات الشرط التقليدية واللغة العربية تسمح بهذا(١)

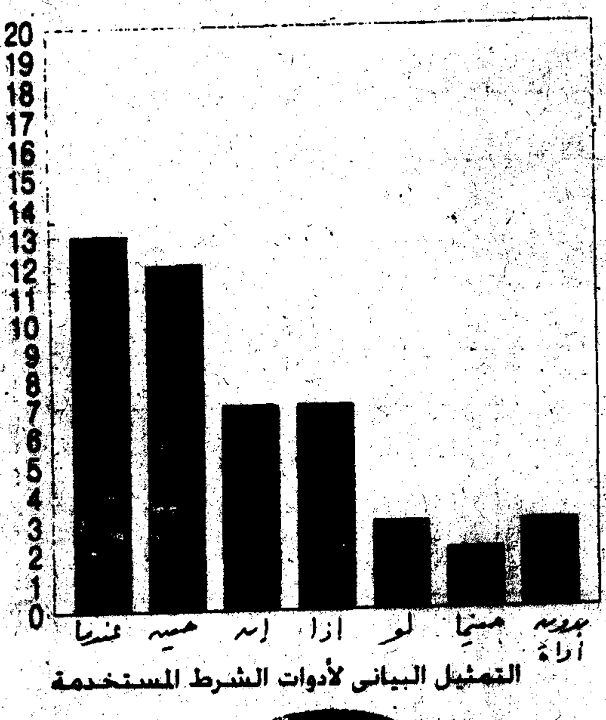
ويتـضح من الجـدول أن الشـاعـر لم يسـتـخـدم من أدوات الشرط التقليدية إلا "إن" و"إذا " و "لو" (٢) واستخدم فيماعدا ذلك كلمات أخرى أدت وظيفة أدوات الشرط بدلالة السياق.

وفـيـمـا يلى اسـتـعـراض لإسـتـخـدام كل أداة على حـدة: (الترتيب طبقا لنسبة الإستخدام)

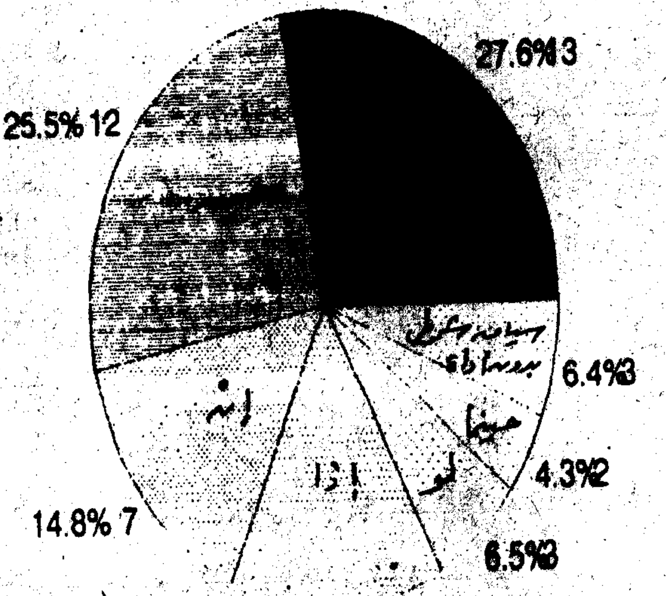
أولا : عندما:

أتى اسـتـخدام الشاعر لهـذه الأداة ثلاث عشرة مرة بنسـبة ٢٧٪ من مرات اسـتـخـدام أسلوب الشرط على الرغم مـن أنها ليـسـت من أدوات الشـرط ازصليـة ولاالملحـقـة(٣)فـالأصل فـى كلمـة "عند" أنهـا ظرف مبـهم اتصلت بهـا "مـا" التى تفيـد معنى التوكيد أو الزيادة من أجل التوكيد بتركيبها مع الظرف فكلمـة "عند" وحـدها تدل على الظرفـيـة كـقـوله "جلست عندك" ولكـن حـين تقـول "عندمـا جلست عـندك أحـسـست براحة بال "تعـبر الأداة "عندما هنـا عن وظيفة جـديدة تختلف دلاليا عن وظيفة الظرف البسيط "عند"(٤)

وقد اسـتـخدم الشاعر (عندما) اثنتى عشـرة مرة فى موقع الصـدارة بينما جـاءت مرة وأحـدة فى وسط الكلام وهى بذلك تكاد تؤدى وظيفة (إن)



التمثيل البيانى لأدوات الشرط المستخدمة



النسب المئوية لاستخدام أدوات الشرط

والجدول التالى يوضح السياقات التى وردت فيها عندما :

السياقات التى وردت فيها (عندما) بوصفها أداة شرط

الاداة	جملة الشرط معها			
	فعليـــــة	العدد	اسمية	العدد
عندما	مضارع ـ مضارع ماضي ـ ماض مضارع ـ أمر	٦ ٦ ١		
المجموع		١٣		

من هذا الجدول يتضح أن الشاعر يفضل استخدام النمط المتوافق من أنماط الجملة الشرطية ونعنى بالنمط المتوافق اتحاد زمن فعلى الجملة الشرطية.

وذلك مع الأداة (عندما) واستخدم الأمر جوابا مرة واحدة حين كان فعل الشرط مضارعا.

ثانيا: حين + حينما:

صفتى (حين وحينما) فى بند واحد هنا لإنعدام الاختلاف بينهما من حيث الوظيفة. فى حين تتحد دلالتهما فى السياق اللغوى على الرغم من إفرادنا لكل منهما فى الجدول العام للأدوات لأن المعتد به فى ذلك الجدول بيان عدد مرات الورود أما

هنا فإن التركيز ينصب على ما بعد الأداة: أى على جملة الشرط.

والأصل فى حين أنها ظرف زمان ولكنها اكتسبت الوظيفة الشرطية بكثرة فى الشعر العربى المعاصر(٥)، ولعل كثرة ورودها تدعونا إلى تتبع

والجدول التالى يوضح السياقات التى وردت فيها "حين" أو حينما" بوصفها أداة شرط.

الأداة	جملة الشرط		اسمية	العدد
	فعلية	العدد		
حين أو حينما	مضارع ــ مضارع ماضى ــ ماضى مضارع ــ أمر	٥ ٩ ـــ		
المجموع		١٤		

آراء اللغويين فى استعمالها أداة شرط . فقد نقل عن سيبويه مذهبه فى "حين" وهو أنها ظرف بمعنى المستقبل وهو بمعنى (إذا) وتابعه فى ذلك الأخفش(٦) كما لاحظ المبرد إمكانية قيام "حين" بوظائف عديدة فأشار إلى التماثل بينها وبين حيث فقال "تلك (أى حيث) فى المكان، وهذه (يقصد حين)

فى الزمان، وحيث ضارعتها أضيفت إلى الجمل "إلا أن سيبويه قيد إضافتها إلى الجمل بالجملة الفعلية فقط حيث قال عنها (لا تضاف إلى الإسمية فلا يقال: أتيك حين زيد ذاهب) ويتعين إضافتها إلى الفعلية(٨)

* فى دراسة مالك المطلبى وجد أن عبد الوهاب البياتى استخدم الجملة الاسمية مع الأداة عندما فى قوله "عندما معجزه القديس لم تنفع ولم ينفع عويل الاسحرات"

المرجع السابق . ص ١١٩، ١٢٠

والواضح من الجدول السابق أناستعمالات الشاعر للظرف (حين) بوصفه أداة شرط جاء متفقا مع معيار سيبويه فلم ترد بعدها جملة إسمية مطلقا. بل وردت أربع عشرة مرة جملة فعلية فقط غير أن الدلالة الزمنية للفعل مع (حين) كما يبدو من الجدول السابق، تشير إلى تفوق الزمن الماضى على المضارع حيث استعمل الشاعر الزمن الماض" بعد حين تسع مرات على حين استعمل المضارع خمس مرالت فقط. وهذا يناسب كون حين ظرف زمان . ومن بين المرات التسع التى وقع فيها فعلا الجملة الشرطية ماضيين نجد أن الشاعر جاء بالماضى المستمر مرتين ولاحظنا أن الأداة (حين) فى هاتين المرتين خالفت الترتيب الطبيعى لها فى المرات السبع كانت حين أو حينما تتصدر الجملة الشرطية وتتلوها بقية الجملة. أما فى المرتين اللتين

جاء فيهما جواب الشرط ماضيا مستمرا فقد لاحظنا أنه كان يتقدم الأداة كقوله:

(كنا نشرب. حين أتتنا الأنباء) وقوله:

(ظلت تقاتل تجار الرقيق.. حين أغاروا)

فكل من الفعلين كنا نشرب، وظلت تقاتل ماض مستمر(٩)

ثالثا: إن (١٠)

الجدول النوعى لـ (إن)

الأداة	جملة الشرط		اسمية	العدد
	فعليـــــة	العدد		
إن	مضارع ـ مضارع ماضى ـ ماضى مضارع ـ أمر مضارع ـ أمر	١ ٢ ٣ ١		
المجموع	٧			

اهتم النحويون اهتماما ظاهرا بـ (إن) لوضوح الوظيفة الشرطية فيها هى و (إذا)أكثر من غيرهما. ومن ثم فقد وصفت بقية الأدوات بأنها شرطية لكونها تقوم بالوظيفة الأصلية التى تقوم بها إن. فالشرط بوجه عام يدل على

استقبال هذا أظهر ما يكون فى (إن) فالذى جعل النحويين يعتبرون (إن) (أم الباب)(١١) هو انفراد (إن) بالوظيفة الشرطية حيث لاتؤدى فى اللغة وظيفة غيرها فضلا عما تتميز به من مرونة فهى تقبل أن يكون فعلا الشرط والجواب بعدها على أربعة أضرب كما نص على ذلك الأربلى ت (٧٤١هـ)(١٢) بذلك هى:

١ـ أن يكونا مضارعين

٢ـ أن يكونا ماضيين

٣ـ أن يكون الشرط ماضيا والجزاء مضارعا

٤ـ أن يكون الشرط مضارعا والجزاء ماضيا (وهو قليل)(١٣)

غير أن هناك صيغتين آخرين للجملة الشرطية بعد (إن) لم يوردهما الأربلى فى هذا التقسيم ولكنهما وردتا فى القرآن الكريم وهما:

١ـ أن يكون الشرط ماضيا والجزاء أمرا وقد وردت هذه الصيغة فى القرآن الكريم إحدى وأربعين مرة كقوله تعالى "وإن تولوا فاعلموا أن الله مولاكم" الأنفال/٤٠.

٢ـ أن يكون الشرط مضارعا والجزاء أمرا وقد وردت هذه الصيغة فى القرآن الكريم ست مرات ومنها فى قوله تعالى: "فإن لم يستجيبوا لكم فاعلموا إنما أنزل بعلم الله"(هود/١٤)

وعلى الرغم من إمكانية ورود الجملة الشرطية بعد (إن)

اسمية. فالملاحظ من الجدول السابق أناستعمالات (إن) عند الشاعر جاءت متمشية مع الاستعمالات اللغوية الأكثر شيوعا.

فقد وضح من الجدول أن كل الجمل المركبة مع (إن) فى الديوان فعلية. وقد تغلبت صيغة(ماض/أمر) على ثلاث الصيغ الأخرى المستعملة وهى:

(مضارع/مضارع)و (ماض/ماض) و(مضارع/أمر) والملاحظ من استعراض السياقات التى وردت فيها (إن) أن الزمن فيها جميعا يدل على الاستقبال وهذا يتفق مع ماذهب إليه أغلب النحاة من أن(إن) ترد جميع الألفاظ الماضية إلى معنى الاستقبال(١٤).

كما جاءت الاستعمالات جميعا فعلية متفقة مع ماذهب إليه سيبويه من أن "الفعل أن يلى إن أولى"(١٥).

رابعا:

إذا:

استخدم الشاعر الأداة (إذا) سبع مرات لأداء الوظيفة الشرطية وهى التعليق الشرطى أو المجازاة بها على حد تعبير النحويين(١٦).

والجدول التالى يوضح السياقات التى وردت فيها(إذا) فى الديوان وحالة الجملة الواقعة بعدها:

الجدول النوعي (لـ (إذا)

الاداة	جملة الشرط	
	فعلية	العدد
إذا	ماضى ـ ماض	٢
	مضارع ـ أمر	٢
	ماض ـ مضارع	٣
المجموع	٧	

والحقيقة أن (إذا) من الأدوات الشائكة فى المباحث النحوية وذلك بسبب اختلاف الوظيفة التى تؤديها وترددها بين الظرفية والشرطية من جهة وبسبب اختلاف دلالتها على الزمن من جهة أخرى.

فقد قال سيبويه(١٧) عنها "وإما (إذا) فلما يستقبل من الدهر وفيها مجازاة "وقال صاحب الكافية" إذا وهى للمستقبل.. وقد تكون للماضى كما فى قوله تعالى "حتى إذا بلغ بين السدين "الكهف/٩٤ وقوله تعالى: "حتى إذا ساوى بين الصدفين "الكهف /٩٧، وقوله تعالى: "حتى إذا جعله نارا "الكهف /٩٧.

وكقول الشاعر:

وندمان يزيد الكأس طيبا سقيت إذا تغورت النجوم

فقد استشهد ابن هشام بهذا البيت على مجيء إذا للماضى(١٨)

ولاحظ ابن عصفور أن (إذا) قد تتلبس معنى (كلما) أى أنها تدل على الزمن الاستمرارى فقد قال السيوطى فى الهمع" و (إذا) إذا دلت على الشرط فلا تدل على التكرار على الصحيح، وقيل تدل عليه كـ (كلما) واختاره ابن عصفور (١٩) وذلك نحو قوله تعالى "وإذا قيل لهم لا تفسدوا فى الأرض قالوا إنما نحن مصلحون "البقرة/١١ أى أن ردهم هذا عادة متكررة منهم كلما قيل لهم لاتفسدوا فالدلالة واضحة هنا على الاستمرار . فالنحويون كما اتضح بما سبق غير متفقين على زمن واحد تدل عليه (إذا) بل إن السياق الذى تكون فيه هو الذى يحدد الزمن.

واختلفوا كذلك فى دخولها على الاسم فعلى حين قال أغلب النحاة أنها تدخل على الجملة الفعلية (٢٠) وأباح بعضهم دخولها على الاسم واعتبروا مابعدها جملة اسمية دون حاجز إلى تقدير فعل(٢١)

وكذلك اختلفوا فى كون ما بعدها ماضيا أو مضارعا فعلى حين ذهب ابن هشام إلى أن(الأصل فى الفعل بعدها أن يكون ماضيا) (٢٢) ذهب ابن يعيش إلى جواز أن يقع بعدها الماضى

والمضارع. والملاحظ من الجدول السابق أن استخدامات الشاعر لـ (إذا) جاءت متفقة مع آراء النحويين فلم يصطدم أى استخدام من سبعة الاستخدامات الواردة بقاعدة نحوية.

لكن الملاحظ بوضوح فى استخداماتها فى الديوان:

أولا: أن الشاعر لم يأت بعدها بجملة اسمية مطلقا

ثانيا:أنه يفضل استخدام الماضى بعدها مباشرة أكثر من المضارع حيث ورد الماضى بعدها عنده خمس مرات من سبع مرات استخدم بنسبة مئوية قدرها ٧١,٤٣٪ وهى نسبة عالية تميز الأسلوب وهى أقرب إلى رأى ابن هشام.

خامسا: لو:

الجدول النوعى لـ (لو)

الاداة	جملة الشرط		اسمية		ملاحظات
	فعليــــــــة	العدد		العدد	
لو	مضارع ـ ماضى	٢			هناك حالة
	ماضى ـ ماضى	١			رابعة
	ماضى ـ أمر	ـ			استخدم
	مضارع ـ أمر	ـ			فيها الشاعر
	ماضى ـ مضارع	ـ	ـ		(لو) مصدرية
المجموع		٣			

للنحويين في(لو) كلام كثير(٢٣) خلاصته تتمثل فيما يلي:

أولا: أن تكون حرف امتناع لامتناع إذا دخلت على جملتين موجبتين كقولك لو قام زيد لأحسنت إليه.

ثانيا: أن تكون حرف وجوب لوجوب إذا دخلت على جملتين منفيتين نح قولك : لو لم يقم زيد لم يقم عمرو.

ثالثا: أن تكون حرف امتناع لوجوب إذادخلت على جملة موجبة ثم منفية نحو قولك: لو قام زيد لما قام عمرو(٢٤)

رابعا: أن تكون حرف وجوب لامتناع إذا دخلت على جملة منفية ثم موجبة نحو قولك: لو لم يقم زيد لما قام عمرو(٢٥)

خامسا: أنه لابد لـ (لو) من جواب وتجاب باللام نحو لو جئتني لأكرمتك وهذه اللام قد تدخل على الاسم كقوله تعالى "ولو أنهم آمنوا واتقوا لمثوبة من عند الله(٢٦) البقرة /١,٣ وقد تدخل على الفعل الماضي كقوله تعالى " ولو علم الله فيهم خيرا لأسمعهم ولو أسمعهم لتولوا وهم معرضون" الأنفال/٢٣. غير أن هذه اللام قد تحذف نادرا كقوله تعالى لو شئت أهلكتهم الأعراف/١٥٥ ولا تدخل على المستقبل(٢٧)

سادسا: إذا جاءت بعد الفعل ود أو مضارعة يود فالأكثر أنها تكون مصدرية بمنزله أن كقوله تعالى" ودوا لو تدهن فيدهنون" القلم/٩ على أن هذا المعنى لم يثبته جل النحاة

ولكن استنتجه دارسا للشرط فى القرآن الكريم(٢٨)

سابعا: مذهب الكوفيين على جواز وقوع الاسم بعد (لو) بدليل الآيات الكثيرة التى جاءت جمل فيها بعد (لو) مثل(ولو أنهم..) وهو كثير وعليه قول الشاعر(٢٩)

لو بغير الماء حلقى شرق   كنت كالغصان بالماء اعتصارى

وتابعهم عليه بعض البصريين. أما الباقون فإنهم يؤولون جميع ما ورد من ذلك ويلتزمون بعدها الفعل.

ثامنا: يكون اقتران جواب لو باللام أكثر إذا كان مثبتا مثل "لو نشاء لجعلناه حطاما "الواقعة/٦٥ ويكون الجواب المنفى غير مقترن باللام نحو"ولو شاء ربك مافعلوه "الأنعام/١١٢

هذه هى أهمك أحكام (لو) بوجه عام.

فإذا تأملنا الجد.ول السابق وجدنا أن الشاعر استخدم (لو) مرتين كانت فيهما ـ جملة الشرط مكونة من مضارع (منفى) والجواب ماض وهما قوله:

١ـ (آه لو لم ألتهمه..ربما نور فى الظلمة..) وهذا السياق مخالف للقاعدة الموضحة فى البند (ثامنا) أو على الأقل الذى جاء عليه قوله تعالى "لو نشاء جعلناه أجاجا" الواقعة/٧٠ حيث لم يقترن الجواب باللام مع أنه مثبت والأكثر فى المثبت اقترانه باللام كما تقدم.

٢ـ وقوله: ربما لو لم يكن هذا الجدار ، ما عرفناه قيمه

الضوء الطليق وهذا السياق متفق مع القاعدة السابقة.
ونلاحظ على الجملتين السابقتين أنالمضارع فيهما مضارع حكما ولكنه ماض معنى حيث أن اقترانه بأداة الجزم(لم) يقلب زمن الفعل من الحاضر إلى المضى.

أما الحالة الثالثة التى استعمل فيها الشاعر الجملة بعد (لو) مكونة من فعلين ماضيين فهى قوله:)لو زرت دمشق لوقفت على باب المزة) فقد كان المضى فيهما صريحا مبنى ومعنى.

وهناك مرة رابعة استخدم فيها الشاعر(لو) لكننا لم ندرجها هنا لأن (لو) في هذه المرة خرجت من الشرط إلى التمنى وهى قوله: (أود لو أنفذ فى مسام جلدها)

فـ (لو) هنا مصدرية جاءت بمعنى(أن) لوقوعها بعد الفعل أود

سادسا: الشرط بدون أداة:

وردت ثلاث حالات فى الديوان يشم منها القارىء رائحة الشرط. ولكن الشاعر لم يستخدم فيها أداة شرط أصيلة أو بديلة. وإنما استخدم كلا من ربما، منذ.

وهى قوله:(٣٠)

١ـ (فربما يأتى الربيع

والعام عام جوع

فلن تشم فى الفروع نكهة الثمر

٢ــ وربما يمر فى بلادنا الصيف الخطر

فتقطع الصحراء باحثا عن الظلال

فلا ترى سوى الهجير والرمال

والهجير والرمال

٣ــ وقوله:(٣١)

منذ أتيت هذه المدينة

وصرت فى القصور ببغاء

عرفت فيها الداء

فرذا تأملنا سياق الحالتين الأولى والثانية وجدنا الشاعر قد صاغه على النحو التالى فى المرتين:

ربما + فعل مضارع + فعل مضارع مقترن بالفاء

وقد يكون لفهم المعنى والمبنى دلالة هنا فى استنتاج الوظيفة التقليدية للتركيب الشرطى وهى التعليق أو المجازاة. فمن حيث المعنى يمكننا إذا حذفنا (ربما) أن نضع (إذا) بدلا منها مع تغيير الفعل إلى الزمن الماضى فيصبح المعنى (إذا أتى الربيع فلن تشم) وفى الحالة الثانية (إذا مر الصيف وقطعت الصحراء فلن ترى سوى الهجير) فالمعنى يتضمن ثلاثة عناصر تتوفر غالبا فى التركيب الشرطى وهى:

١ــ المجازاة

٢ـ العموم

٣ـ الإستقبال

أما من حيث المبنى فإن دخول الفاء دخلت على(لن) السابقة للمضارع فى قوله:

(فلن تشم فى الفروع نكهة الثمر)

والفاء واللام إذا دخلتا على الجملة الثانية كانتا من علامات كون الأسلوب شرطيا لأنهما أداتا ربط لفظيتان(٣٢)

هذا من جهة. ومن جهة ثانية فإن اتحاد زمن الفعلين فى كل جملة على حده مشعر بأن الشاعر يعمد إلى صياغة أسلوب يجرى على نسق الأسلوب الشرطى والخلاصة فى هاتين الجملتين:

(أنهما من حيث المعنى ومن حيث المبنى تدلان على الشرط)

نأتى بعد ذلك للأداة التى استخدمها الشاعر وهى رب

وهى حرف جر مختص بالأسماء(٣٣) ولكن إذا دخلت عليها (ما) جاز دخولها على الفعل قال على بن عيسى الرمانى (ت ٣٨٤هـ) : (٣٤)

(وقد تزاد عليها ما فيليها الفعل فيقال: ربما قام زيد ويخفف فيقال ربما (بدون تشديد الباء)

وجاء على ذلك قوله تعالى "ربما يود الذين كفروا "الحجر/٢

وقـرأ نافع وعـاصم ربما هنا بالتـخـفـيف، وقـرأها ابلاقـون بالتشديد(٣٥)

ولم أعثر فيما أتيح لى من مصادر على أى حاله استعملت فيـها ربما اسـتعـمال أدوات الشـرط كما هو الحـال مع الظرف (حين) أو (عندما)

مما يدل على أن أمل دنقل تفرد بـهذا الاستعـمال على الأقل من بين الشعراء الذين درست لغة كل منهم(٣٦)

ويمكنت أن نقول مثل ذلك عن الحالة الثالثة وهى قوله:

منذ أتيت هذه المدينة

وصرت فى القصور ببغاء

عرفت فيها الداء

فمنـذ فى هذا السيـاق قامت مقـام عندما أو لما مـن حيث الدلالة على الوظـيـفة الـتـعليـقـيـة التى هى من خـصـائص الزسلوب الشرطى. والشاعر لم يستخدم هنا أداة ربط لفظى. وإنما الربط هنا مـعنوى بين قوله (منذ أتيت.. عـرفت) فالسـيـاق هو:

منذ + فعل ماض + فعل ماض

وهذا السياق زمانى واضح الزمانية بدلالة منذ ذاتها(٣٧)

وقد أوضـح اختـلاف النحاة فى وظـيـفة منذ إمكـانيـة نقل هذه الوظيفة من الحرفية إلى الاسمية فقد قال سيبويه:(٣٨)

(ومما يضاف إلى الفعل أيضا قولك ما رأيته منذ كان عندى، ومنذ جاءنى) قال أبو سعيد فى شرح (الكتاب) عند هذه المسألة (منذ لاتكون هنا حرف جر. لأن حرف الجر لا يدخل على الفعل، بل هى اسم)٣٩)

وقال الرمانى:(٤٠)

(وهى تكون اسما وحرفا. فإذا كانت اسما ارتفع ما بعدها على نحو ما ارتفع بعد مد. وإذا انجر ما بعدها كانت حرفا)

فهذا كله موشر على إمكانية وضعها موضع أداة الشرط وإن لم يكن قد سبق لها استعمال بهذا الشكل.

فهذا كله مؤشر على إمكانية وضعها موضع أداة الشرط وإن لم يكن قد سبق لها استعمال بهذا الشكل.

تعقيب عام:

من التحليل السابق للجملة الشرطية عند أمل دنقل يمكننا أن نخلص بالاستنتاجات الأسلوبية العامة التالية:

أولا: استخدم الشاعر الأدوات التالية:

١ــ عندما

٢ــ حين

٣ــ إن

٤ــ إذا

٥ــ لو

بنسب مختلفة أعلاها ٢٧٪ وأدناها ٦٪ وهناك أدوات شرط كثيرة لم يستعملها قط وهى (مفردة أو مركبة):

١ـ لولا

٢ـ من

٣ـ ما

٤ـ إن ما

٥ـ أينما

٦ـ أى

٧ـ أياما

٨ـ حيثما

٩ـ مهما

١٠ـ لوما

١١ـ لما

١٢ـ كلما

فإذا لاحظنا أن عندما وحين (أوحينما) أداتا شرط منقولتان وجدنا أن محصول الشاعر من أدوات الشرط مقصور على ثلاث أدوات هى:

إن، إذا، لو

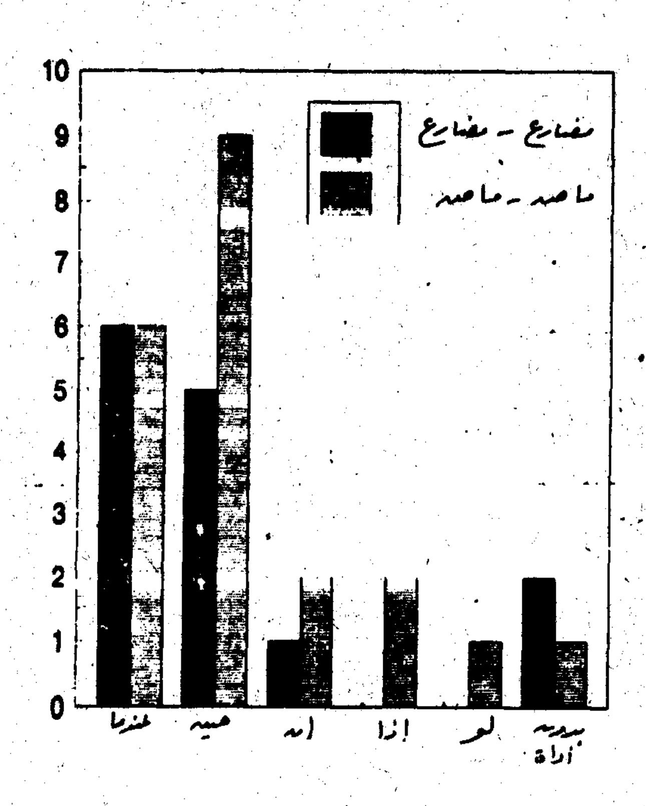
ثانيا: يميل الشاعر إلى استعمال جملة الشرط مؤتلفة الأزمنة أكثر بكثير من جملة الشرط مختلفة الأزمنة فقد

استخدم النوع الأول خمسا وثلاثين مرة من بين سبع وأربعينمرة بنسبة ٧٤,٥٪ تقريبا بينما استخدم النوع الثانى (مختلف الأزمنة) اثنتى عشرة مرة بنسبة ٢٥,٥٪ أى أن ثلاثة أرباع استعماله لأسلوب الشرط يأتى على نسق الجمل مؤتلفة الأزمنة مقابل الربع للأخرى.

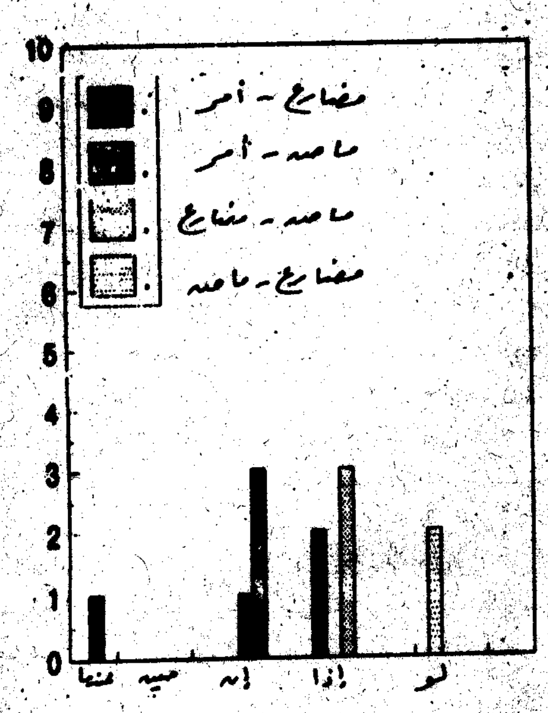
على نحو ما يتضح من الجدول التالى:

الأداة	جملة الشرط					
	مؤتلفة الأزمنة		مختلفة الأزمنة			
	ماض /ماض	مضارع /مضارع	مضارع/ماض	ماض/مضارع	ماض/أمر	مضارع/أمر
عندما	٦	٦	—	—	—	١
حين	٩	٥	—	—	—	—
إن	٢	١	—	—	٢	١
إذا	٢	—	—	٢	—	٢
لو	١	—	٢	—	—	—
بدون أداة	١	٢	—	—	—	—
المجموع	٢١	١٤	٢	٢	٢	٤
الجملة	٣٥		١٢			
	٤٧					

ثالثا: زواج الشاعر بين الربط اللفظى والربط المعنوى ولكنه أحيانا كان يسقط أداة الربط اللفظى.



التمثيل البيانى للجملة الشرطية مؤتلفة الأزمنة ويتضح منه أن الأداتين (لو) و (إذا) لم يُستخدم معهما إلا صيغة ماض/ ماض



التمثيل البياني للجملة الشرطية مختلفة الأزمنة ويتضح منه أن الأداتين (عندما) و(لو) استخدمتا مع نوع واحد من الأفعال مختلفة الزمن بينما استخدمت كل من (إذا) و(إن) مع نوعين

الهوامش

(١) نظر النحاه دائما إلى أسلوب الشرط من حيث الوظيفة (التعليق الشرطى) أو (الجازاه) مما جعلهم يوافقون على أداء كثير من الكلمات مثل "يوم" أو "كل" أو "الذى" لهذه الوظيفة فقولك "كل رجل جاء فله درهمان "عقب عليه سيبويه بقوله".. فمعنى الحديث الجزاء "الكتاب ١٤٠/١

ومن القرائن التى اعتمد عليها النحاة فى توسيعهم دائرة أدوات الشرط وجود الفاء فى الجواب . قال فى الكافية فى تقسيم أدوات الشرط "أدوات رتبت ترتيب كلمات الشرط، وأدوات عديمة العراقة فى الشرطية.

(٢) النحويون لايرون فى "لو" أداة أصيلة من أدوات الشرط، بل يرونها من الحروف الهوامل وإن كان فيها معنى الشرط (الرمانى ت ٥٣٨٤)

راجع معانى الحروف للرمانى بتحقيق عب دالفتاح شلبى ص ١٠١

وقال المالقى: ولو هذه فيها معنى الشرط لايفارقها وإن لم يكن لفظها كذلك ولا عملها، وتخلص الفعل ابدا إلى الماضى بخلاف أدوات الشرط.

رصف المبانى فى شرح حروف المعانى للمالقى(ت ٧٠٢هـ) تحقيق أحمد محمد الخراط طبعة دار القلم دمشق . ص ٣٥٩.

(٣) فى دراسة مالك يوسف المطلبى: فى التركيب اللغوى للشعر العراقى المعاصر (نشر وزارة الإعلام العراقية، ١٩٨١) جاء فى صفحةج ١١٨ قوله: "عندما : لم ترد هذه الأداة فى مباحث النحاة قديما وحديثا، وأرى أنها إحدى الأدوات التى تكشف عن التطور الذى سلكته بعض الزدوات لتتحول إلى شرط.

(٤) المرجع السابق، ص ١١٨.

(٥)راجع المرجع السابق حيث وردت فى شعر البياتى ونازك الملائكة والسياب. أداة شرط المرجع السابق، ص ١٠٢

(٦) همع الهوامع ٢١٨/٢

(٧) المقتضب ٧٥/٢

(٨) همع الهوامع ٢١٨/٢

(٩) هناك محاولات كثيرة لدراسة الزمن مع ازفعال العربية وسترد إشارة أكثر تفصيلا لهذه النقطة عند الدراسة الصرفية، وبوجه عام نحن

نتبنى تقسيم الدكتور تمام حامد فى الملحق المطبوع فى آخر كتابه اللغة العربية: معناها ومبناها حيث يرى أن صيغة كان يفعل تسمى ماضيا متجددا. وظل يقول تسمى ماضيا مستمرا.

(١٠) راجع اهتمام النحويين بـ (إن) فى : الكتاب ٤٣٥/١، المقتضب ٤٩/١، الأضداد

(١١) ابن يعيش. شرح المفصل. جـ ٧. ص ٤١

(١٢) علاء الدين الأربلى. جواهر الأدب فى معرفة كلام العرب. تحقيق د. حامد أحمد نبيل. مكتبة النهضة المصرية بالقاهرة ١٩٨٤. ص ٢٤٦.

(١٣) حكم الأربلى هنا غير مسلم به فقد وردت هذه الصيغة فى القرآن سبع عشرة مرة بينما القليل حقا هو أن يكون الشرط مضارعا والجزاء امرا حيث لم ترد هذه الصيغة فى القرآن إلا ست مرات. وقد أغفلها الأربلى اغفالا تاما.

راجع: الشرط فى القرآن د. عب دالسلام المسدى ود. محمد الهادى الطرابلسى. تونس . الدار العربية للكتاب. ١٩٨٥. ص ٣٦.

(١٤) راجع مشكل إعراب القرآن لمكى بن أى طالب تحقيق حاتم صالح الضامن طبع وزارة الاعلام العراقية سنة ١٩٧٥ ص ١٠٧، ١٠٨. ومالك المطلب فى التركيب اللغوى للشعر العراقى المعاصر ص ٩٤.

— وقد تعجب الدكتور تمام حسان (اللغة العربية: معناها ومبناها ط الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٩) من احجام بعض النحاة عن الرشارة الصريحة إلى تغيير صيغة (فعل) من المعنى إلى الاستقبال إذا ركبت مع (إن) الشرطية ص ٢٤٣.

(١٥) الكتاب ١٣٤/١.

(١٦) راجع فى اهتمام النحويينب (إذا) المقتضب ٥٥/٢. الأضداد للأنبارى ص ١١٨. الأزهية ص ٢٢١. ابن يعيش ٩٥/٤. الجنى الرانى ص ١٤٧. مغنى اللبيب ص ٩٢، همع الهوامع ٢٠٦/١. رصف المبانى للمالقى ص ١٤٩. ومعجم القواعد العربية لعبد الغنى الدقر ص ٢٤.

(١٧) الكتاب ٢٣٢. والذين ذهبوا هذا المذهب يضطرون لتأويلها بمعنى (إذ) إذا فاجأهم نص جريح تدل فيه على المضى.

(١٨) المغنى ٩٥/١

(١٩) همع الهوامع ٢٠٦/٢

(٢٠) والذين ذهبوا هذا المذهب يضطرون إلى تأويل تقدير فعل قبل الاسم

الواقع بعدها نحو قوله تعالى "إذا السماء انشقت الانشقاق/١ فهم هنا يقولون أن السماء فاعل لفعل محذوف يفسره مابعده وليست مبتدأ راجع فى هذه المسألة شرح المفصل لابن يعيش جـ ٤ ص ٩٦.

(٢١) راجع رصف المبانى للمالقى ص ١٤٩ ـ ١٥٠.

(٢٢) ابن هشام، مغنى اللبيب ، جـ ١ ص ٩٢، ٩٣.

(٢٣) حول (لو) راجع: المقتضب ٧٥/٣، ابن يعيش ١١/٩، الجنى الدانى ص ١٠٨ مغنى اللبيب ص ٢٨٣، جواهر الأدب للأربلى ص ٣٢٤، رصف المبانى للمالقى، ص ٣٥٨، معانى الحروف للرمانى ، ص ١٠١.

(٢٤) وجاء على هذا قول الشاعر:

ولو أننى علقت يا أم مالك   بعود ثمام ما تأود عودها

انظر الموضح ص ٣٨٠ والبيت فيه غير منسوب وكذا فى اللسان مادة ث م م

(٢٥) وجاء على هذا قول النبى صلى الله عليه وسلم "لو لم تذنبوا لجاء الله بقوم يذنبون فيغفر لهم ويدخلهم الجنة" هكذا جاء الحديث فى رصف المبانى للمالقى ص ٣٥٩ رواه أحمد فى المسند ٢١٨/٤ وليس فى روايته "ويدخلهم الجنة وفيها ليغفر بدلا من فيغفر.

(٢٦) اعتبار كلمة (مثوبة) هنا هى جواب لو هو رأى الزمخشرى (راجع الكشاف ٨٦/١) وعارضه كثيرون منهم الزجاج الذى قال "مثوبة فى موضع جواب (لو) أى ليست هى الجواب) لأنها تنبىء عن قولك: لا يثبوا راجع معانى القرآن للزجاج جـ ١ ص ١٦٤. وأيده الأخفش أيضا. راجع معانى القرآن للأخفش جـ ١ ص ٣٢٩.

(٢٧) شرح المفصل لابن يعيش جـ ٩ ص ٢٢.

(٢٨) الشرط فى القرآن للدكتور عبد السلام المسدى والدكتور الهادى الطرابلسى ص ٥٦.

(٢٩) الشاعر هو عدى بن زيد. والبيت من بحر الرمل ومعنى البيت: لو شرقت بغير الماء لأزلت الشرق بالماء فإذا شرقت بالماء فماذا أفعل؟ وقد صاغه شاعر آخر فقال:

إلى الماء يسعى من يغص بريقه   فقل أين يسعى من يغص بماء؟

راجع الكتاب ٤٦٢/١، اللسان ماده ع ص ر.

(٣٠) الديوان ص ١١٤.

(٣١) السابق، ص ١٨٦.

(٣٢) الربط اللفظى بين ركنى الجملة الشرطية يكون باللام غالبا مع (لو)

كمـا أشرنا إلى ذلك عند الحـديث عن لو. ويكون بالفاء مـع معظم أدوات الشرط إذا كانت جملة الجـواب اسميه أو طلبية أو مصـدرة بفعل جامد أو مصدرة بقـد أو لن أو السين أو سـوف أو ما. وهنـاك ربط لفظي بـ(إذن) ومنه قوله تعالى "قل لو كـان معه آلهه كما يقـولون إذا لا تبغوا إلى ذي الوشى سبيـلا "الإسراء/ ٤/٢ وقد يربط بإذا الفجائية كـقوله تعالى "إذا دعاكم دعوة من الأرض إذا أنتم تخرجون "الروم/٢٥.

وأمـا الربط المعنوي فيـفـهم من السيـاق إذا لم توجـد فيـه أداة ربط لفظي ومنه قـوله تعـالى " لو نشـاء جـعلناه أجـاجـا "الـواقـعـة/٧٠ فـالربط الشرطى هنا معنوى وليس بحرف من حروف الربط اللفظي.

(٣٣) رب حرف يكون لقليل الشيء في نفسه ومنه قول الشاعر:

ألا رب مولود وليس له أب   وذى ولو لم يلده أبوان

فالمقصود بالأول عيسى وبالثانى آدم عليهما السلام، وهذا البيت من شواهد سيبويه (الكتاب ٣٤١/١) وقد تكون لتقليل النظير وهي الأكثر استعمالا ومنها قول الشاعر امرئ القيس:

فإن أمس مكروبا فيارب قينة   منعمة أعملتها بكران

راجع رصف المبانى للمالقى ص ٢٦٧

وحول رب راجع: الأزهية ص ٢٦٨، شرح المفصل لابن يعيش ٢٦/٨ الجنى الدانى ص ١٧٦، مـغنى اللـبـيب ص ١٤٣ همع الهـوامع ٢٥/٢ رصـف المبـانى ص ٢٦٦.

(٣٤) راجع كتاب معانى الحروف تحقيق الدكـتور عب دالفتاح اسماعيل شلبى ط دار نهضة مصر ص ١٠٧.

(٣٥) راجع: رصف المبانى ص ٢٦٩.

(٣٦) وهم صـلاح عبـد الصـبـور والسـياب ونازك الملائـكة والبيـاتى وشـوقى والمعرى وأبو تمام.

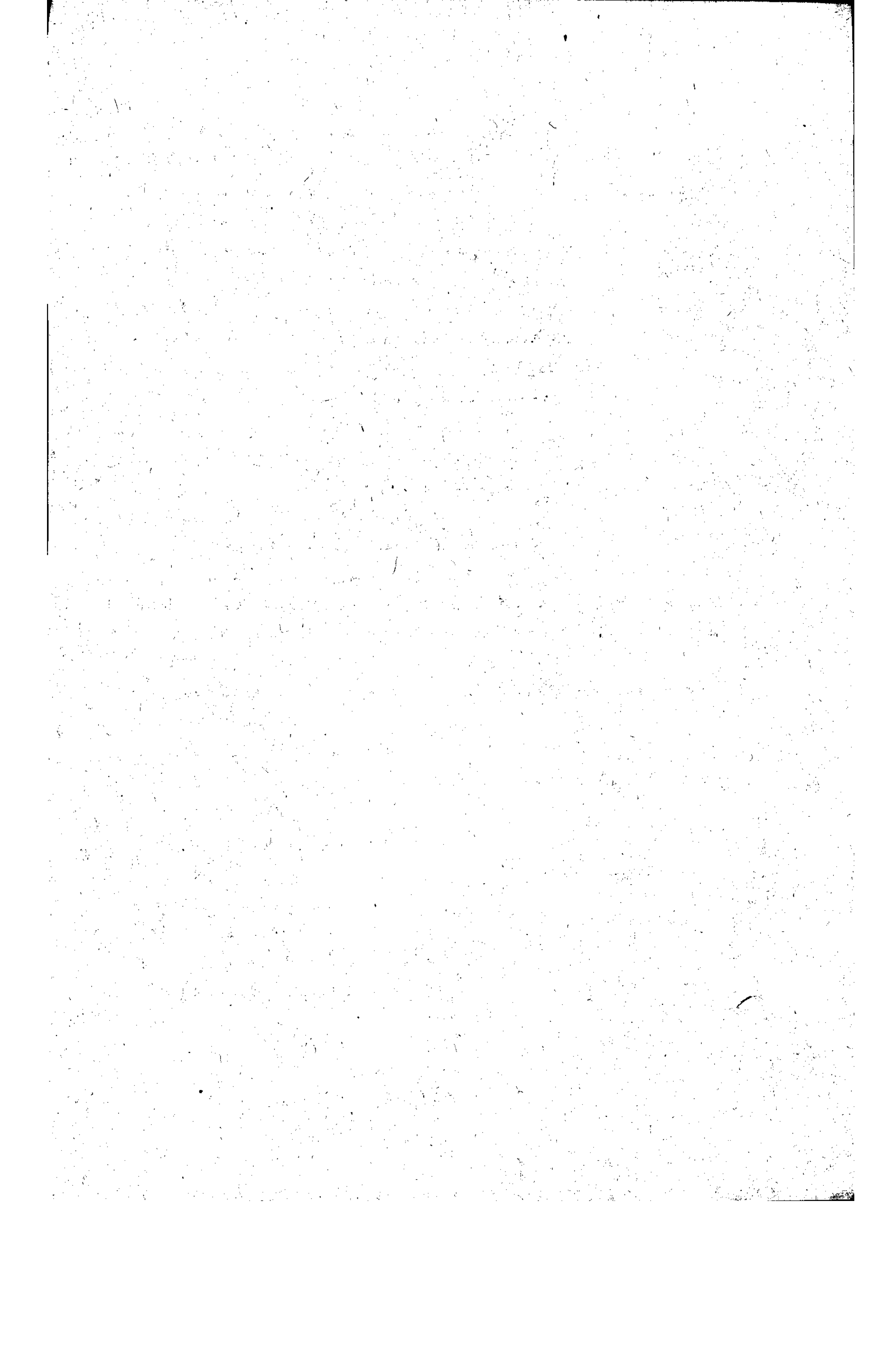
(٣٧) حـول منذ ووظائفـهـا راجع: المقـتـضب ٣٠/٣، الأنصـاف ص ٣٨٢ الجنى الدانى ص ٢٠١ للغنى ص ٣٧٢، الهمع ٢١٦/١، رصف المبانى ص ٣٩٣.

جواهر الأدب للأربلى ص ٤١٧.

(٣٨) الكتاب ٤٢٠/١.

(٣٩) راجع جواهر الأدب للأربلى ص ٤١٨.

(٤٠) راجع معانى الحروف للرمانى ص ١٠٤.



الفصل الرابع
المستوى الدلالى

أولا :. دلالة المبانى:

أ - الاستفهام

ب- الشرط

ج- المصادر

د- الجموع

ثانيا:. دلالة المعانى:

١. المصادر التجريبية للصورة الشعرية ودلالاتها:

أ - الطبيعة الجامدة:

أ/١ - الزمن

أ/٢- ألفاظ الحضارة الحديثة

أ/٣- الدلالات البحرية والمائية

أ/٤- دلالات بيئة الصعيد

أ/٥- دلالات الحياة اليومية

ب- الطبيعة المتحركة:

ب/١- الإنسان

ب/٢- الحيوان

ب/٣- النبات

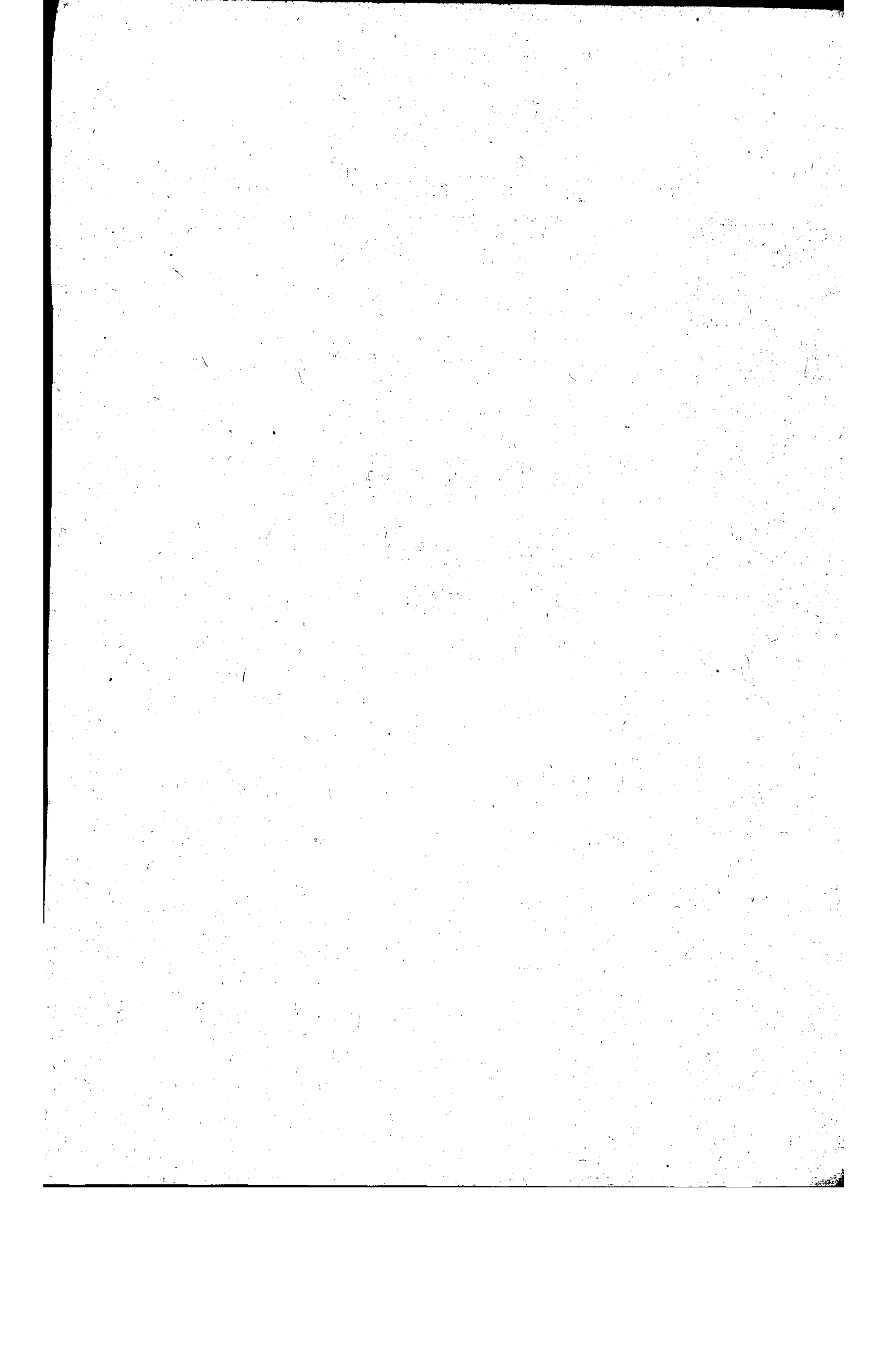
ب/٤- الطيور والحشرات

٢. المصادر الثقافية:

أ- الأدب العربى

ب- الدين

ج- التاريخ



الدراسة الدلالية

هناك مشكلتان واضحتان فى الشعر الحديث من حيث علاقة لغته بدلالاتها أو علاقة الدال بالمدلول وهما:

(١) شيوع بعض الكلمات الدارجة بصورة ملحوظة.

(٢) الميل إلى الدخيل ـ دون وعى ـ باعتباره من مكتسبات الثقافة الغربية الحديثة

والواقع أن كلتا المشكلتين ترتبط بما يسمى فى علم النفس "بالدونية" أو غريزة الخضوع التى تسيطر على الإنسان العربى المعاصر فى نظرته الحضارية بصفة عامة ولا ترتبط بعجز فى اللغة العربية ذاتها.

فاللغة العربية تحمل إمكانية الاشتقاق بطرق متعددة وعلى سبيل المثال فإن من الممكن اشتقاق أسماء لكل الآلات الحديثة فى أوعية لغوية مستقاه من البنى التقليدية لاسم الالة.

فمثلا:

ـ على وزن مفعل (بكسر الميم وفتح العين) يمكننا استخدام كلمة مقود لعجلة قيادةالسيارة وكلمة مجهر لجهاز تكبير المرئيات(الميكروسكوب)

ـ وعلى وزن مفعال: منشار ومحراث ومفتاح ومزلاج

ـ وعلى وزن مفعلة : مكنسة، ومظلة، ومحاة

ـ وعلى وزن فعالة(بتشديد العين): غسالة وفرامة..إلخ

وهذا المثال ، وغيره كثير، يدلنا على أن اللغة العربية لا يمكن أن تموت لأنها لغة حية متطورة، وقد ضربت مجامع اللغة العربية المعاصرة أروع الأمثلة للتدليل على مرونة اللغة حين أجازت تعديلات على بعض القواعد النحوية ذاتها، وهي أشد أنماط اللغة ثبوتا، كذلك القرار الذي اتخذه مجمع القاهرة بجواز دخول إذا على الرسم خروجا من الحرج الذي يواجهه المتعامل مع هذا الأسلوب، حين يضطر ـ طبقا لشروط النحاة القدامى ـ إلى تقدير فعل يقع بين إذا والاسم الذي بعدها.

وفي مجال الدلالة، يستطيع الشاعر المعاصر أن يجد ثراء كبيرا في اللغة عن طريق توليد الصور وابتكار المعاني من التشكيل البنائي للجملة العربية، فمعاني الكلمات العربية ليست جامدة في العصر الواحد أو البيئة الواحدة ، بل إنها في تجدد مستمر.

فالكلمة العربية تختفي وتظهر ويتغير مدلولها من زمان إلى زمان ومن مكان إلى مكان فكلمة سيارة التي نستخدمها في لغتنا المعاصرة عربية فصحى ولكنها لم تكن تستخدم

قديما استخدامها الحالى. فهى الان اسم آلة مستق من السين وكانت قديما تدل على الجماعة المسافرين من الناس، وغيرها من الكلمات التى اختفت ثم ظهرت فى ثوب جديد.

إن التجارب العربية القديمة فى مجال الاشتقاق من جهة، وفى مجال التركيب اللغوى جملة بهدف استنباط دلالات جديدة، يمثل بالنسبة لنا روافد دائمة للعطاء وطرق التوصل إليه وبصفة خاصة فى مجال دلالة التركيب المستولد.

فقد تقدم العرب كثيرا فيما يمكن تسميتهب "الاستعارة المعرفية" فالخوارزمى مثلا استخدم كلمات مركبة من مفردتين للدلالة على بعض أنواع النباتات التى درسها مثل:

ـ سراج القطرب: للدلالة على نبات شقائق النعمان.

ـ لحية التيس: للدلالة على النباتات القابضة التى تكون زهورها أقوى من أوراقها.

ـ ذنب الخيل: للدلالة على نبات قابض ذى ثلاث شعب

وتيار الحياة العربية المعاصرة المتجدد، فرض علينا اللجوء إلى هذا الأسلوب من التوليد اللغوى الدلالى. حيث تعود الألفاظ السائدة لتأخذ مكانا جديدا فى بناء لغوى جديد فتعطى دلالات جديدة.

فمثلا: كلمة "خط"

أصل استخدامها اللغوى يدل على الخط بمعناها الهندسى

المعروف وهو المسافة بين نقطتين

ولكن استخدامها فى لغتنا المعاصرة قد يدل على مفاهيم اجتماعية حديثة مثل:

ـ الخروج عن الخط ـ بمعنى السياسة العامة. فالخط السياسى لدولة يعنى اختياراتها السياسية.

ـ الإنتاج: فتعبير افتتاح خطوط انتاج جديدة يعنى زيادة طاقة الانتاج فيصبح الخط هنا ذا دلالة انتاجية.

ـ الطريق: فتعبير "خطوط الطيران" يعنى طرق الطيران التى تملكها شركة بعنيها ومثلها خطوط الرجعة بمعنى طريق العودة.

ـ الفكر : فالخط الفكرى يعنى طريقة التفكير.

ـ الحدود العسكرية: مثل خط النار، والحدود السياسية.

مما سبق نستدل على أن اللغة ـ بذاتها ـ غير عاجزة عن استيعاب أي دلالات مرادة إن لم يكن بوجود ألفاظ أحادية داللة بطبعها ، فبتركيب جمل ثنائية التكوين ذات طبيعة استعارية(أو مجازية) تستوعب الدلالات المقصودة. وهذا يعنى أن التفسير الوحيد المقبول لشيوع مشكلتى: الدراج والدخيل من الألفاظ فى الشعر العربى الحديث هو وجود عقدة نقص حضارية ـ اجتماعية كما تقدم ولا تأتى من كون اللغة عاجزة.

وبصفة عامة يمكن القول بأن الدراسة الدلالية ينبغى أن

تأخذ فى اعتبارها العوامل الآتية:

(١) مصادر تطور الدلالة:

سواء أكانت هذه المصادر خارجية تتعلق بتطور الحياة نفسها، أم داخلية تتعلق بالصيغ اللغوية وقواعد بناء اللغة، والزسس التى تقوم عليها عمليات النحت والاشتقاق والتعريب.

(٢) قواعد تطوير الدلالة الأساسية:

مثل التعميم والتخصص ونقصد بالتعميم التوسع فى استخدام الكلمات مثل كلمة "الكفر" التى كانت تطلق فى البداية على التغطية والستر ثم حدث توسع فى استخدامها (أى تعميم) فأصبحت تطلق على مخالفة الحق(الدين) بقاسم مشترك دلالى هو: يقين الكافر بأن الدين حق ومحاولته تغطية هذا اليقين وستره. ونقصد بالتخصيص التضييق فى استخدام الكلمات مثل كلمة "الحج" التى كان يراد بها القصد ثم أصبحت مقصورة على زيارة البيت الحرام فى موسم الفريضة.

(٣) مجالات التطور الدلالى:

وتشمل الانتقال من المحسوس إلى المجرد(١) وتشمل كذلك التطور الداخلى إن جاز التعبير أى التطور من الدلالة على محسوس إلى الدلالة على محسوس آخر.

(٤) العلاقة بين اللغة والمجتمع:

حيث يشمل السياق الاجتماعى للغة كل ما يتعلق بالموقف التخاطبى أو التعبيرى من طريقة النطق والغير محكومة بعوامل اجتماعية كالزمان والمكان ومكانة كل من المخاطِب (بكسر الطاء) والمخاطَب (بفتح الطاء) والعلاقة بينهما وطبيعة الموضوع.

(٥) المؤثرات الخارجية:

ومن أبرز الموثرات الخارجية فى تطور الدلالة:

شيوع العامية والاحتكاك باللغات والثقافات الأجنبية. وهناك وسائط خارجية أخرى مثل وسائل الإعلام ــ تقوم بدور ملحوظ فى نشر العامية والدخيل من الثقافات الأجنبية ويكفى للتدليل على ذلك أن نرى أى جملة عادية أو كلمة تردد أكثر من مرة على لسان بطل فيلم سينمائى أو تليفزيونى عدة مرات. وسرعان ما تتلقفها ألسنة العامة فأقلام الصحفيين وأساليب الكتابة.

الدراسة الدلالية التطبيقية:

أولا: دلالة المبانى:

(أ) فى الاستفهام:

لم يرد الاستفهام فى شعر أمل دنقل بهدف الاستخبار وهو الوظيفة التقليدية للاستفهام كما حددها اللغويون. وإنما

تراوحت دلالات بناء أسلوب الاستفهام بين الدلالات الآتية:

أولا : الحيرة:

كقوله:

(أين خطوط النار؟)

وقوله:

(فأين أخفى وجهى المتهم المدان؟)

وقوله:

(فأين أخفى وجهى المشوها؟)

وقوله:

كيف أبقى؟

عفن الموتى، وأطياب الحقوط

نكهة تكسو فناء البيت.

تسرى فى دمى عرقا فعرقا

وفيما عدا ذلك لم يستخدم الشاعر معنى الحيرة مع أى من أدوات الاستفهام الأخرى التى استخدمها على نحو ما فصلناه عند الحديث عن أسلوب الاستفهام حيث لم ترد دلالة الحيرة مع بقية الزدوات، وهذا يدل على أن الشاعر يعبر عن حيرته عند المكان والحال على التوالى.

ثانيا: التعجب:

كقوله:

(ما حاجتى للسيف مشهورا

مادمت قد جاورت كافورا)

وقوله:

(ماذا تفيد الكلمات اليائسة)

وقوله:

(ماذا تلدين الآن)

وقوله:

(وكيف تجف النضارة فيه فيفرز سما)

وفيما عدا ذلك لم ترد دلالة التعجب مع أى من أدوات الاستفهام الأخرى التى استخدمها الشاعر. أى أن هذه الدلالات ارتبطت بالأداة (ما) والأداة(كيف) اللتين يستفهم بأولاهما عن السبب أو غير العاقل وتقدر بـ (أى شيء) ويستفهم بثانيتهما (كيف) عن الحال والسياقات التى أدت معنى التعجب وردت فى مواقف يتحدث فيها الشاعر بلسان الجماعة كعندما يقول:

(كيف حملت العار

ثم مشيت دون أن أقتل نفسى

دون أن أنهار)

ودون أن يسقط لحمى من غبار التربة المدنسة

يتحدث فى هذه السطور على لسان الشعب المصرى

عشية هزيمة ١٩٦٧ فكأنه يتعجب من سلبية الشعب وسكوته على القيادات الخائنة.

ثالثا: دلالات أقل تكرارا من الدلالتين السابقتين وهي:

النفي كقوله:

(هل الفرسان فرسانا كما كانوا)

وقوله:

(هل يلد الرجال)

والتوبيخ: كقوله:

(أين القادمون)

وقوله:

(أين رصاصتك)

والاستهزاء: كقوله:

(ماذا تخبىء في حقيبتك العتيقة أيها الوجه الصفيق)

بناء الجملة الاستفهامية:

استخدم الشاعر الفعل المضارع بعد أدوات الاستفهام بنسبة ٥٠٪ (خمسون بالمائة) وهي نسبة عالية تشير إلى تفضيل الشاعر للزمن الذي يعبر عنه فعل المضارع وهو الحال والمستقبل. كما استخدم الزمن الماضي بدلالاته المختلفة ست مرات بنسبة ١١٪ (أحد عشر بالمائة) أي أن الجملة الفعلية (سواء أكان فعلها ماضيا أم مضارعا احتلت المرتبة الأولى بعد

أداة الاستفهام حيث بلغت نسبتها ٦١٪ (واحد وستون بالمائة) فى حين تقلصت الجملة الرسمية إلى ٣٩٪ (تسعة وثلاثين بالمائة)

(ب) فى الشرط:

لم يستخدم الشاعر من أدوات الشرط التقليدية سوى (إن ــ إذا ــ لو) ثم استخدم الظرفين(عندما وحين) كأداتى شرط وكان استعمالها أعلى من استعمال الأدوات الثلاث التقليدية وهذا المنزع يشير إلى تفضيل الشعراء المحدثين التجديد فى الأدوات فاستعمال الشاعر لثلاث أدوات تقليدية مع اغفاله الاثنتى عشرة أداة تقليدية يدل على قلة محصوله اللغوى وميله إلى بذل أقل مجهود فى بناء الجملة الشرطية ــ ويؤكد هذا أنه يستخدم الجملة الشرطية مؤتلفة الأزمنة بنسبة ٧٤,٥٪ حيث استخدمها خمسا وثلاثين مرة من بين سبع وأربعين مرة هى مجموع مرات استخدم فيها الجملة الشرطية مختلفة الأزمنة. ولاشك فى أن اتحاد زمنى فعلى الجملة الشرطية أيسر من اختلافهما لفظيا ومعنويا.

(جـ) فى المصادر :

من أهم الملامح البنيوية فى المصادر فى الديوان ما يلى:

(١) جمع المصدر:

قد يجمع الشاعر المصدر جمع مؤنث سالما مثل:

*تجويفات في قوله:

(تجعل من تجويفات عظام الموتى قصبات الأرغول

فيجيء غناؤك ممزوجا بنحيب)

*اهتزازات في قوله:

(وجولتنا في الملاهي،

اهتزازاتنا في الترام،

تلاصقنا في ظلال المداخل،

وأرى أن الذى ألجأه إلى هذا مراعاة اختلال الوزن إذا استخدم المصدر مفردا فى المثال الثانى(اهتزازاتنا) مع رغبته فى استخدام المفردة بذاتها للدلالة على الحدث الذى يعبر عنه. أما في المثال الأول فإن اتباع المصدر المجموع (تجويفات) بجمع تكسير (عظام) يتلوه جمع تكسير آخر (الموتى) جعل من المناسب أن يجمع المصدر بهذه الطريقة.

(٢) استخدام الصيغ النادرة:

أحيانا يستخدم الشاعر صيغة نادرة ويغفل الصيغة الأشهر فمن ذلك قوله:

* (الرياح الخبيأت فى القبو حتى تستريح

فيه من أرجحة الأجساد فوق المشنقة)

فالمصدر المستعمل هنا وهو أرجحة شاذ لأن وزن (فعللة) يطرد قياسا من الفعل(فعلل) وليس للارجحة فعل على وزن

(فعلل) فهذا الفعل فضلا عن كونه مولدا. فإن القياس فيه أن يقال: تأرجح يتأرجح تأرجحا . فالشاعر هنا عدل عن المصدر المتوقع وهو (التأرجح) إلى صيغة أشد ندرة أو ربما جاز لنا أن نقول أنها شاذة وهى (الأرجحة) لأن ما تبثه كلمة (أرجحة) من دلالة صوتية ونفسية يفوق ما تبثه كلمة تأرجح التى توحى بأن للفاعل دورا فى الحدث.

* وقوله:

(ذبذبة النظرات أمام المعارض والعابرات الرشيقات)

فالذبذبة مصدر نادر الاستعمال أوهى اسم المصدر، والقياس أن يقول تذبذب لأن الفعل خماسى وهو تذبذب فقول الشاعر عن هذه الصيغة مع كأنها أولى بالاستعمال لأن قبلها مباشرة جاءقوله:

(تلاصقنا فى ظلام المداخل)

فالمصدر على وزن تفاعل (بضم العين) من الفعل (تلاصق) (وتفاعل) الخماسى يلائمه أن يكون ما بعده على وزن تفعلل(بضم اللام الأولى) (تذبذب) وبخاصة أن المعنى المقصود هو الحيرة بين متابعة المعارض، ومتابعة الفاتنات العابرات فصيغة تفعلل هنا فيها نوع من بذل الجهد أكثر من الفعللة.

* وقوله:

(وفى المساء، وفى ضجيج الرقص والتعانق،

تنزلقين من ذراع لذراع)

استخدم الشاعر المصدر الخماسى (التعانق).

تنزلقين من ذراع لذراع)

استخدم الشاعر المصدر الخماسى (التعانق) وهو أقل شهرة من العناق مصدر (عانق) وذلك لضرورة صوتية حيث أن إيقاع القافية الداخلية قبل هذا المصدر وبعده احتوى الكلمات الآتية: (الحدائق ــ الفنادق ــ الدوارق ــ المطارق) ما جعل الشاعر يفضل صيغة (التعانق) لقيمتها الصوتية فى التقفية مع كونها نادرة.

(د) فى الجموع:

مناستعراض سياقات ورود الجموع فى الديوان نلاحظ شيوع الظواهر الزسلوبية التالية:

(١) العدول عن المثنى إلى الجمع كقوله:

(ظلت خلف أستار الكواليس

ترد السحب الزرقاء عن أعينها تبكى شبابا)

حيث استخدم الشاعر صيغة جمع القلة(أعين) بدلا من عينان

مع أنه يقول بعد عدة أسطر فى نفس الصفحة:

(وجهها صاف وعيناها غديران من الحزن)

والعلة فى هذا العدول الحفاظ على الوزن

ومن ذلك قوله:

(كانت هنا حبيبتى

عيونها محابر الضياع)

فاستخدام الجمع هنا (عيون) وهو جمع كثرة بدل المثنى (عينان) أثر من آثار استسلام الشاعر للغة العامة التى تفضل هذا الاستعمال الجمعى لسهولته كما أن الوزن أيضا يختل هنا إذا استخدم الشاعر صيغة المثنى.

نقول هذا، مع أن الشاعر فى استعماله لصيغة المثنى كان يميل إلى استعمالها دائما مع أعضاء جسم الإنسان كالعينين والشفتين واليدين..إلخ.

(٢) وصف الجمع بالمفرد:

من مخالفات الشاعر التى تتكرر كثيرا فى الديوان وصف الجمع بكلمة مفردة فمن ذلك قوله:

(يا سيد الشواهد البيضاء)

فالصواب أن يقول: يا سيد الشواهد البيض لأن وزن أفعل (أبيض) مؤنثة فعلاء وجمع فعلاء على فعل ثم تنقلب حركة الفاء وهى الضمة كسرة لمناسبة الياء التى بعدها.

أما وصف الجمع بالمفرد بهذا الشكل فهو من الأخطاء الشائعة. ومن ذلك قوله:

(ثياب زوجها الرسمية الصفراء)

حيث كان الأصوب أن يقول(الصفر) على وزن (فعل) لأن أوصاف الألوان مما يطرد فيه وزن أفعل ومؤنثه فعلاء كسابقتها (أبيض ـ بيضاء)

وكذلك قوله:

(قمصانه المغسولة البيضاء)

(٣) العدول عن الجمع إلى المفرد:

* مث لقوله:

(فهم هناك يرقبون أصبع النجوم)

أراد أن يقول ؛ أصابع النجوم فألجأه الوزن إلى استخدام المفرد بديلا للجمع.

* وقد يفضل الشاعر وصف الجمع بكلمة مفردة وهذا جائز لغويا فى جمع التكسير مثل قوله:

(وحين مات عطشا فى الصحراء المشمسة

رطب باسمك الشفاه اليابسة)

وواضح أنه عدل هنا عن وصف الشفاة بالجمع(اليابسات) مسايرة للقافية فى حين نجده فى موضع آخر يقول:

(فوق الشفاه اليابسات فترتوى)

(٤) معاملة جمع العاقل:

عامل الشاعر جمع العاقل معاملة غيرالعاقل الذى يصح معه أفراد الفعل أو تأنيثه. أو وصفه بكلمة مفردة مؤنثة.

فمن ذلك قوله:

(الأنصار واجمة وكل قريش واجمة)

فوصف الأنصار هنا بالمفرد المؤنث مع أن الأنصار جمع تكسيرللعاقل يدل على أن الشاعر عامل هذا الجمع معاملة غير العاقل وحين يسأل الشاعر:

(أين القادمون)

(الليل. الوحدة. والشوق المحال)

نجده يستخدم صيغة جمع المذكر السالم العاقل(القادمون) مع غير العاقل الأتى فى إجابة سؤاله.

ثانيا: دلالة المعانى:

سوف نتناول فى هذا الجزء مصادر الصورة الشعرية عند الشاعر لكونها أوضح دلالة على معجمه الخاص ورصيده اللغوى وثراء مكونات القصيدة عنده وبصفة عامة يمكن أن نقسم هذه المصادر إلى:

(١) مصادر تجريبية(٢)

وتشمل:

(أ) الطبيعة الجامدة

(ب) الطبيعة المتحركة

(٢) المصادر الثقافية:

(أ) الأدب العربى

(ب) الدين

(جـ) التاريخ

أولا : المصادر التجريبية:

المقصود بالتجريبية تلك الخبرات أو الأشياء التى يكون الشاعر قد عايشها بحواسه وانفعل بها وتأثر بها فانعكست فى شعره لفظا ومعنى.

(أ) مظاهر الطبيعة الجامدة فى الديوان:

١/١ ـ الزمن: برزت دلالات الزمن فى الديوان فى جوانب متعددة من خلال مفردات مثل(الشروق ـ الهجير ـ المساء ـ الدجى ـ تقاويم الحائط ـ الليل ـ الظلمة ـ النجمة ـ الصيف ـ الشتاء ـ الربيع ـ الخريف) وهى تغطى كما هو واضح أقسام اليوم, وفصول السنة بوجه عام فضلا عن كلمات (الدقائق ـ الساعات ـ الثوانى ـ الهنيهة ـ اللحظة) التى تغطى الأجزاء الأقل من اليوم.

أ/٢ ألفاظ الحضارة الحديثة:

من أكثر الألفاظ الدالة وضوحا فى الديوان مجموعة الألفاظ التى تدل على معطيات الحضارة العصرية من آلات وأجهزة ومعدات وبعضها يمكن أن نعتبره من دخيل المعنى دون اللفظ مثل الهاتف وأكثرها مما يمكن أن نعتبره من دخيل اللفظ والمعنى كالترام والمترو وغيرهما.

ويمكن أن نمثل لهذه المجموعة بالكلمات الاتية:

(ضجيج السيارات ـ محطة المترو ـ خطوط النار ـ الرصاصة ـ نقط التفتيش ـ المذياع ـ الستائر ـ النافذة ـ الساعات ـ النياشين ـ البنادق ـ الأزرار ـ الأزياء ـ السترة ـ الزناد ـ الفنادق ـ الحانة ـ السجائر ـ الطائرة ـ الآلة الكاتبة ـ السرير ـ الشاى ـ ازثاث ـ الصندل ـ أعمدة البرق ـ نوافذ القطار ـ الموانى ـ المقاصل ـ المدفأة ـ الجريدة ـ علبة الثقاب ـ المقهى ـ النفط ـ العملة ـ الأفريز ـ الحافلات ـ الزطفائية ـ المحركات)

أ/٣ـ الدلالات البحرية أو المائية:

على الرغم من أن الشاعر ينتمى إلى بيئة صعيدية هى محافظ قنا وأن معظم إقامته كانت بالقاهرة. فإن قارىء الديوان يلاحظ تردد مفردات البيئة الساحلية كثيرا فى الديوان. وهذا التردد له دلالة تشير إلى تأثر الشاعر بالفترات التى كان يقضيها على شواطىء النيل أو البحر فى الإسكندرية مصطافا وإذا كان الطابع العام للديوان هو الطابع السياسى ـ المأساوى فإننا نجد قصيدة واحدة يخلط فيها الشاعر بين آلامه النفسية وبين جلسته على شاطىء البحر وعنوانها (أجازة فوق شاطىء البحر وقد رصدنا منها المفردات التالية:

(أغسطس ـ ارسكندرية ـ ينحرنا الملح ـ يمنح بشرتنا ـ

النمش البرصى ـ تجلس فوق الرمال ـ الزبد ـ الرغوة ـ غاص ـ البحر ـ الريح ـ شاطىء البحر ـ الرايات)

وبعيدا عن هذه القصيدة نجد من مفردات الجو الساحلى أو البحرى المفردات الآتية:

(النيل ـ الفرات ـ الماء ـ الشعب الصخرية ـ الصدف ـ القواقع ـ الشراع ـ السفن ـ السفائن ـ الشطوط ـ الموانى ـ الغدير ـ البحيرة ـ مخاطر الأمواج ـ يهبط للقرار ـ الينابيع جفت ـ البحر غاص ـ الرحلة مع التيار ـ ضحكة العذراء عندما يرشها رذاذ البحر ـ المرافىء ـ السفن المضيئة ـ فرس الموج ـ القلوع)

٤/١ ـ دلالات بيئة الصعيد:

يبدو تأثر الشاعر ببيئة الصعيد على مستويين:

الأول: مستوى تركيبى:

فمعظم سكان الصعيد الأعلى الذى ينتمى إليه الشاعر (قنا وأسوان) يقدمون الخبر على المبتدأ فى لغتهم العامية فيقول أحدهم مستفهما استفهاما استنكارا (مجنون أنت؟) أو (أهبل أنا؟) وظاهرة التقديم هذه لها أثرها البلاغى لأن الإهتمام ينصب فيها على المقدم ولو كان نكره.

وقد تسللت هذه الظاهرة كثيرا إلى لغة أمل دنقل حتى أصبحت ملمحا واضحا أمام من يتأمل لغته الشعرية كقوله:

ـ منهك قلبى من الطرق علي كل البيوت

وقوله:

ـ معلق أنا على مشانق الصباح

وقوله:

ـ منكفئا يغرز فيها شفتيه

وقوله:

ـ ملثما يخطو

وقوله:

ـ مصفوفة حقائبى على رفوف الذاكرة ففى كل هذه الأمثلة يبدأ الشاعر جملته بالنكرة تأثرا باللغة العامية المنتشرة فى بيئته التى عاش فيها طفولته وصدر شبابه الأول

الثانى: المستوى المعنوى:

هاجر أمل من الصعيد وعاش فى القاهرة فى فترة كانت فيها ظاهرة الثأر تشكل أخطر ظاهرة اجتماعية فى الصعيد وبخاصة فى محافظة قنا التى اشتهرت بعض قراها بارتفاع نسبة الجريمة بصورة ملفتة للنظر(٣)

ومن هنا فإن وعى الشاعر الداخلى احتفظ بما يؤديه انعكاسات تلك الاظهرة من دلالات نفسية واجتماعية مؤلمة. وظهر ذلك فى لغته بحيث يمكن لقارىء شعره أن يجد فى كل صفحة من صفحات دواوينه أحد أو بعض المفردات الآتية:

القتل

القاتل

القتيل

الموت

الميت

الموتى

الجرحى

الجريح

المشنقة

الدم

الحزن

الجراح

فقأ عينه

يغرز شفتيه في الرمال

الضريح

الزضرحة

الشواهد

عظام الموتى

المواويل الحزينة الجنوبية

ثياب الموت

الفداء

الدامى

السقوط

انكسر

الإنكسار

الدموع

الإنحناء مر

الثائر المشنوق

الفناء

الموت فى العيون

الرصاص

الرصاصة

أسقط بلاحراك

الجماجم

الإختناق

الإحتراق

غسل العار

الفم المحشو بالرمال والدماء

يثقب الرصاص رأسه فيلحظة ملامسة الماء

الوقفة العزلاء بين السيف والجدار

الجثث المكدسة

معاطف القتلى

الطعنات

الدماء

الساعد المقطوع

الموت عطشا

كما تبدو دلالات ملامح الشخصية الصعيدية عند أمل دنقل من تحليل الصورة الشعرية التى تتكون جزئياتها من مفردات بيئية تضرب بجذورها فى أعماق مكونات تلك الشخصية. ونعطى فيما يلى نماذج لهذه الدلالات:

فقوله:

ـ لا النيل يغسل عارها القاسى ولا ماء الفرات تعبير (غسل العار) دخيل من العامية وأكثر ما يطلق إما فى حالات الزنا أو فى حالات عدم أخذ الثأر.

وقوله:

ـ فزين أخفى وجهى المتهم المدان؟

تعبير معرب للسؤال العامى المعروف (أودى وشى فين؟) ويكاد يرتبط معنويا بسابقه.

وقوله:

ـ تكلمى. تكلمى

فها أنا على التراب سائل دمى

وهو ظمىء.. يطلب المزيدا

وصف الدم بأنه ظامىء يطلب الإرتواء أثر من آثار البيئة الصعيدية التى تصف المقتول بأن دمه يطلب الثأر(٤)

وقوله:

ـ ونحن جرحى القلب

أثر من آثار الشخصية الصعيدية فالإنسان الذى يحيط به العار يعبر عنه دائما بأنه مجروح القلب وقوله:

فقبلوا زوجاتكم.. إنى تركت زوجتى بلا وداع أثر ذلك من آثار الشخصية الصعيدية التقليدية التى لا تقيم وزنا للعواطف الزوجية ولا تهتم بالشكليات عند كل خروج ودخول.

وقوله:

ـ الإنحناء مر

وتكراره إياه عدة مرات أثر كذلك من آثار الشخصية الصعيدية فمن الصعب على الرجل الصعيدى أن يتراجع عن موقفه حتى ولو أدرك أنه خاطىء وكم دفعت أجيال ثمن هذه الصلابة التى قد تكون فى غير موضعها أحيانا.

وقوله:

ـ صديقى الذى غاص فى البحر.. مات فحنطته

(واحتفظت بزسنانه

كل يوم إذا طلع الصبح: آخذ واحدة أقذف الشمس ذات الحيا الجميل بها

وأردد: يا شمس . أعطيك سنته اللؤلؤية ليس بها من غبار.

سوى نكهة الجوع رديه.. رديه.. يرو لنا الحكمة الصائبة.

ولكنها ابتسمت بسمة شاحبة)

يعبر عن مشهد كان يتكرر في الصعيد إلى عهد قريب حيث تأخذ الأم الزسنان اللبنية لأطفالها عند خلعها وتقذف بها في اتجاه الشمس وتطلب من الشمس أن تبدلها خيرا منها.

وقوله:

ـ أدهم مقتول على الأرض المشاع

أثر من آثار الشخصية الإجرامية التي تحاول إخفاء جريمتها بإلقاء الجثة في منطقة بعيدة عن مكان القتل تمويها على مسار التحقيق.

أ/٥ـ دلالات الحياة اليومية:

وصف أمل الحياة اليومية وصفا دقيقا حتى أصبح ذلك من العناصر المميزة بوضوح لشعره فالصورة عنده تشمل جزئيات شتى يندر أن يتناولها شاعر بل إنها تصلح للرواية أو القصة القصيرة أما رصدها شعريا فمن النادر .

فمن أمثلة ذلك:

(وكانت المطابع السوداء.. تلقى الصحف البيضاء وصاحبان

فى ترام العودة الكسول

يختصمان فى نتائج الكرة

وفى طريق الهرم الطويل

تبادلت سيارتان ــ كادتا فى الليل أن تصطدما السباب!!)

هذا مقطع من قصيدة يرثى بها صلاح حسين فهو هنا يعطى صورة للقاهرة الغافلة عن مقتله .. صورة فى غاية الدقة والدلالة وبخاصة وصف الترام الأخير بزنه كسول (والصواب كسلان) فى مقابل السيارات المسرعة فى شارع الهرم.. طبقتان من طبقات الشعب يرسم صورة بهما فى سطور قليلة.. طبقة لاهية متبذلة تسهر فى شارع الهرم الشهير بملاهيه ــ وطبقة أخرى فقيرة لاهية تجد متعتها فى التنازع حول نتائج كرة القدم وتقضى وقتها فى الترام البطىء.. وكلتا الطبقتين غافلة عن قتل صلاح حسين.

ومن ذلك أيضا قوله:

ــ جوارب السيدة المرتخية

ظلت تثير السخرية

وهى تسير فى الطريق

وحين شدتها: تمزقت

فانفجر الضحك. ووارت وجهها مستخدمة

وهكذا أسقطها الصائد فى شباك سيارته المفتوحة
فارتبكت وهى تسوى شعرها الطليق
وأشرقت بالبسمات الباكية)
وقوله:
(فى صرير الباب من صدأ الغواية
فى أزيز مراوح الصيف الكبيرة
فى هدير محركات الحافلات
وفى شجار النسوة السوقى في الشرفات
فى سأم المصاعد
فى صدى الأجراس اطفائية تعدو.. مصلصلة النداء)
وقوله:
(شيئا فشيئا.. غاب عن قلبى خيط الضوء واللحظة الملتهبة
والنشوة الأولى التى تشد الظهر
حين يدق سمعنا إيقاع خطو امرأة مقتربة
وضحكة العذراء عندما يرشها رذاذ البحر
والزلم الذى يهصرنا لطفلة عرجاء
والدفء فى استغراق كهل جالس . يحل فى هدوء
مسابقات الكلمات !!)
كلها نماذج دالة تصور حركة الحياة اليومية فى أنماط

مختلفة جغرافيا واجتماعيا وزمنيا ولكنها موجودة فى الواقع بالفعل.

(ب) الطبيعة المتحركة:

نقصد بالطبيعة المتحركة الطبيعة الحية أو مظاهر الحياة الكونية ممثلة فى الإمكانات الحية وسنذكرها فيما يلى مجمل(:

ب/١ ــ الإنسان:

تمثل القائمة التالية أوصاف الإنسان التى أوردها الشاعر:

المقتول

القاتل

المتسول

الوداع

الثائر

المشنوق

الشيخ

الجندى

البطل

الغريق الراكع

الساجد

الطبيب

اللص

العطار

الراقصة

بائع الصحف

الخادم

البواب

القصاب

الحارس

الرضيع

الطفل

النخاس

.وتمثل القائمة التالية أعضاء الجسم التى وردت فى الديوان:

الوجه

الحلق

العينان

الغمازتان

الأذنان

الذراعان

الكفان

اللسان

الأنف

الرأس

القدمان

القلب

الأجفان

الأحداق

الفم

الأسنان

الساق

الشفة

الثغر

الصدر

الحلقوم

الفخذ

ب/٢ ـ الحيوان:

تمثل القائمة الاتية أسماء الحيوانات وما إليها من معان وردت في الديوان:

الجرذان

القطعان

الصوف

النوق

الضأن

الجمال

القطة

الخيل

الحمل

الذئب

الأرنب

فرس الموج

الفريسة

الكلب

الأفعى

القنفذ

الفأر

الحلب

الأسماك

التمساح

المهرة

ب/٣ ــ النبات:

تمثل القائمة التاللية أسماء النباتات وماإليها:

الشجر

الجذور

الربيع

الفروع

الثمر

التمر

الورد

التفاح

الشجيرة

التوت

الزهر

السنابل

البرقوق

ب/٤ ـ الطيور والحشرات وما يتصل بها:

العنكبوت

الطاووس

الذباب

الأوز

البيض

الخفاش

الدود

الأفراخ

العصفور

الحمام

الجناح

الببغاء

ثانيا : المصادر الثقافية:

(أ) الأدب العربى:

من أهم الشخصيات التى تظهر دلالتها فى هذا الديوان من التراث الأدبى شخصية زرقاء اليمامة(٥) التى يحمل عنوان الديوان اسمها وهى شخصية تاريخية حقيقية يضرب بها المثل فى قوة البصر كانت من أهل اليمامة وقد سار جيش من اليمن لقتال قبيلتها وقد أمر قائدهم كل رجل منهم أن يحمل شجرة ليستتر بها فلما كانوا من اليمامة على مسيرة ثلاث ليال صعدت زرقاء اليمامة أعلى ربوة ثم قالت لقومها يا قومى لقد جائكم حمير أو جاءكم شجر فلم يصدقوها فقالت:

أقسم بالله لقد دب الشجر   أو حِمْيَر قد أخذت شيئا يجر

فلما صبحهم جيش اليمن اجتاحهم وأمسك قائدهم بالزرقاء فشق عينيها فوجد فيها عروقا سوداء من الأثمد وقيل أنها كانت أول من اكتحل بالإثمد من العرب.

وقد أشار النابغة الزبيانى إلى قصتها بقوله مخاطبا

النعمان ابن المنذر:

واحكم كحكم فتاة الحى إذ نظرت

إلى حمام سماح وارد الثمد

قالت ألا ليتما هذا الحمام لنا

إلى حمامتنا أو نصفه فقد

فحسبوه فألقوه كما زعمت

تسعا وتسعين لم تنقص ولم تزد

ويرى بعض النقاد أن قصيدة أمل دنقل "البكاء بين يدى زرقاء اليمامة" إحدى معلقات العصر(٦) وقد كتبها أمل فى ١٣ يونيو سنة ٦٧ أى بعد الهزيمة بأسبوع واحد وقد خالت أمل الزساس التارايخى للقصة حين أسبغ على زرقاء اليمامة صفة العرافة. وصفها بأنها عرافة مقدسة وأنها نبية مقدسة(٧) .

وأوقع هذا بعض النقاد فى الخطأ فقد تخبط لويس عوض مثلا حين زعم أن دلالة الزرقاء ترمز إلى مصر ولو أن للويس عوض خطأ من الفهم لما أساء إلى القصيدة بهذا الشكل لأن الدلالة الواضحة من سياق القصيدة هى أن الزرقاء بذلت النصيحة لكن من بيدهم الأمر ردوا على نصيحتها . وقد كان الأمر يختلف فى سنة ٦٧ فلم يكن أحد يملك أن ينصح ولم تكن القيادة مستعدة لسماع النصح ربما كان أمل يرمز الزرقاء ليس إلى مصر كلها وإنما إلى قلة قليلة جدا من المثقفين أو العسكريين الذين حاولوا دق أجراس الخطر ولم يستجب لهم.

والشخصية الثانية من شخصيات الأدب العربي هي شخصية المتنبي وقصته مع كافور الأخشيدي معروفة وقد وظف أمل قصيدة المتنبي توظيفا جيدا عن طريق التضمن وهذه القصيدة كتبت في يونيو ٦٧ وأوضح أن الشاعر فيها يرمز بكافور إلى جمال عبد الناصر وهو رمز موغل في القوة لأن دلالة الأعلام في بعض الأحيان قد تكورن وحدها كافية لإصدار حكم على العمل الفني بمجرد ورود اسم العلم المراد فكافور الأخشيدي الذي يقدمه إلينا أبو الطيب المتنبي حاكم أبله بسجن المتنبي في مصر ولا يحقق له أمانيه . وكافور (عبد الناصر) الذي يقدمهإلينا أمل دنقل أبله. جبان يستنشد الشاعر ليصف له سيفه الشجاع وسيفه في غمده يأكله الصدأ.

وتستمر المأساة حتى تبلغ ذروتها في قول أمل دنقل:

ماحاجتي للسيف مشهورا

مادمت قد جاورت كافورا

وفي تحريفه لبيتي المتنبي:

عيد بأيه حال عدت يا عيد

بما مضى أم لأمر فيك تجديد

نامت نواطير مصر عن ثعالبها

حتى بشمن وما تفنى العناقيد

إلى:

عيد بأية حال عدت يا عيد

بما مضى؟ أم لأرضى فيك تهويد

نامت نواطير مصر عن عساكرها

وحاربت بدلا منها الأناشيد

ناديت يا نيل هل تجرى المياه دما

لكى تفيض ويصحو الأهل أن نودوا

عيد بأية حال عدت يا عيد

(ب) الدين:

المفردات الدينية فى هذا الديوان محدودة أولها قول أمل الجد للشيطان معبود الرياح

من قال لا فى وجه من قالوا نعم

هذه البداية توظف دلالة موقف سجود الملائكة لآدم لأداء دلالة قبول الأمر الواقع مقابل رفض الشيطان السجود وقد استهوت هذه الصورة بعض ادعياء النقد فاحتفلوا بها(٨) وفيما عدا ذلك لا نكاد نعثر فى الديوان على دلالات دينية بإستثناء بعض المفردات القرآنية مثل كلمة الركع السجود وفى قوله:

أسائل الركع والسجودا

كما توجد إشارة إلى الأسطورة الموجودة فى العهد القديم بأن الله خلق السموات والأرض فى ستة أيام ثم استراح فى اليوم السابع وذلك فى قوله:

ارتاح الرب الخالق فى اليوم السابع

لكن لم يسترح الإنسان

وهناك إشارة أخرى إلى مدينة "سدوم" التى يظن أنها مدينة قوم لوط التى دمرت وذلك فى قوله:

حبيبتى لقد نجوت من سدوم

طفلك آت من مدينة الخراب

الموت مايزال مقعيا على أزبواب

(جـ) التاريخ:

تتميز الدلالات التاريخية فى الديوان بالثراء إذا ما قورنت بالدلالات الدينية، فالشاعر يملك رصيدا ضخما من الثقافة التاريخية العربية وغير العربية.

فمثلا:

ـ دلالات الأعلام:

تتسع لنجد أوزوريس رمز العطاء والفداء وأحمس رمز القوة وأيزيس من الاخلاص والولاء لزوجها ووطنها من التاريخ الفرعونى.

ومن التاريخ العربى القديم نجد زرقاء اليمامة رمز الحرص على وطنها وأهلها.

ومن التاريخ الرسلامى نجد: خولة تلك المرأة العربية التى صرخت وامعتصماه فتسبب صرختها فى فتح عمورية ، ونجد عبد الرحمن الداخل مؤسس دولة بنى أمية فى الأندلس بدع

سقوطها فى المشرق العربى. ونجد الحجاج بن يوسف الثقفى رمز القوة والطغيان والجبروت . ونجد ابن سلول رمز النفاق والرياء والخداع. ونجد الحسين وطريقة موته عطشا.

ومن التاريخ القديم بعامة نجد يوسف عليه السلام رمز الطهارة والعفة والحنكة الرقتصادية وزليخا امرأة العزيز رمز الفجور والخيانة وسالومى التى اتهمت نبى الله يحيى (واسمه وارد فى الديوان أيضا) المسمى عند النصارى بيوحنا المعمدان بأنه أراد اغتصابها وهو السيد الحصور التقى النبى. كما نجد اشارة لقصة موت سليمان متكئا على عصاه.

ومن العصر الوسيط نجد اشارة إلى المغول واكتساحهم لبغداد واتلافهم لكل شىء. ولباب زويلة الذى شنق عليه السلطان الغورى.

ــ دلالات الأماكن والأقوام والأزمنة:

نجد كلا من قريش ــ الأنصار ــ حلب ــ سورية ــ الروم ــ أريحا ــ بيظنطة ــ قرطاجة ــ دمشق ــ روما ــ طروادة ــ سدوم ــ المماليك ــ الإسكندرية ــ الترك ــ الشهور " هاتور ــ تموز ــ أيلول ــ أغسطس ــ مايو ــ مصر الإخشيديين.

الهوامش

(١) يمثل هذا المجال الاهتمام الرئيسي لمعظم دارسي الشعر من حيث لغته وأسلوبه فالتركيز يظهر بوضوح على الصورة الشعرية من حيث مصادر اشتقاقها ودلالاتها النفسية والاجتماع

(٢) اقتبسنا هذا التقسيم من د. محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات . مرجع سابق. مع تعديل يسير.

(٣) هناك بحوث جامعية تناولت ظاهرة الأخذ بالثأر في محافظة قنا منها رسالة ماجستير للباحث فوزى قابيل همام مقدمة إلى كلية التربية بأسيوط قسم الصحة النفسية. ومنها بحث آخر للدكتور صبرى محمد علي عميد كلية التربية بزسيوط من منشورات الكلية عام ٨٢/٨١ على التوالي.

(٤) ولهذا التعبير جذور في الأدب العربي تتعلق بأسطورة الهامة التي تعلو جسم القتيل فور قتله وتظل تطوف عطشى وتطلب الإرتواء بدم القاتل كما قال الشاعر:

ياعمرو ألاتدع شتمي ومنقصتي　　أضربك حتى تقول الهامة

(٥) راجع مجمع الأمثال للميداني جـ ١ ص ٥١٨ وشرح القصائد الشعرية للتبريزي ص ٢١٨.

(٦) راجع مقال دكتور عبد العزيز المقالي في مجلة الثقافة الجزائرية وما نقله عنه الدكتور جابر قميحة في كتابه التراث الإنساني في شعر أمل دنقل نشر دار هجر بالقاهرة سنة ٨٧ ص ١٠٩.

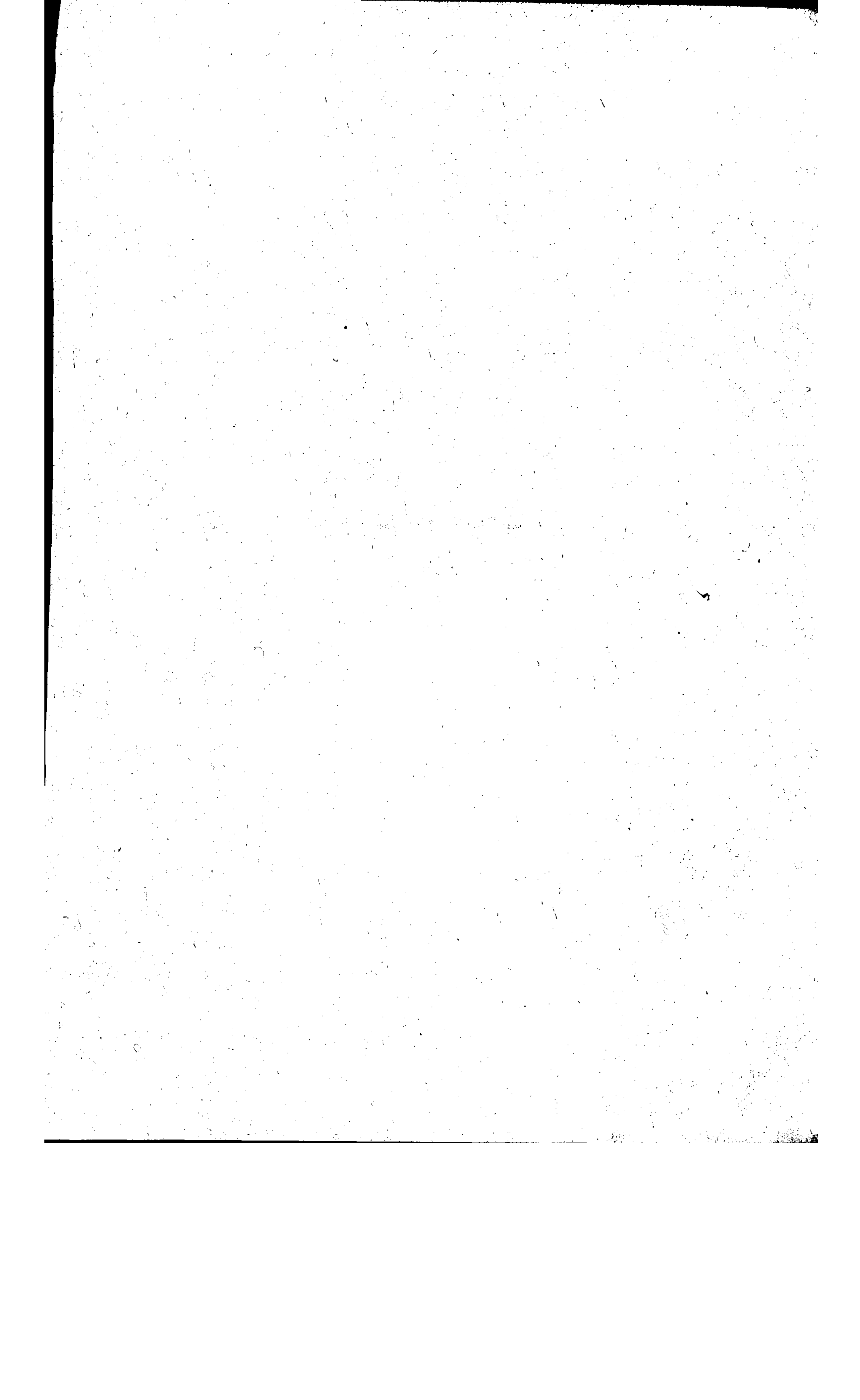
(٧) أوضح الدكتور جابر قيمة أن زرقاء اليمامة لم تحترف الكهانة إنما كان ذلك لزرقاء أخرى هي الزرقاء بنت زهير وهي من قضاعة وجاء خبرها في الأغاني جـ ١٣ ، المصدر السابق ص ١٠٩.

(٨) خصصت مجلة "أدب ونقد ملفا للشاعر أمل دنقل في عدد مارس ٨٦ أو أغسطس ١٩٨٧ - على ما أتذكر- ورد فيه مقال لأحد الكتاب يشيد

بهذا المقطع ورددنا عليه فى عدد لاحق(يوليو ٨٦) ونبهناه إلى ضرورة التزام الأدب وإحسان القراءة قبل الخوض فى العقائد المخالفة لعقيدته وبينا له أخطاءه النقدية واللغوية فرد علينا فى مقال تال يتهمنا بالتعصب الطائفى فلما رددنا عليه بمقال آخر ننصحه فيه بالبحث عن حرفة أخرى غير الكتابة يرتزق منها رفضت إدارة المجلة نشره بحجج واهية أوضحتها لنا مديرة التحرير فيما بعد.

(٩) تناول الدكتور جابر قميحة كثيرا من هذه المعلومات التاريخية فى كتابه المشار إليه آنفا " التراث الإنسانى فى شعر أمل دنقل".

خاتمة البحث



تناول هذا البحث ديوان البكاء بين يدى زرقاء اليمامة لأمل دنقل(١٩٤١ ــ ١٩٨٣) الذى يعتبر من أهم دواوينه، والذى تمكن به أمل من تحديد موقعه كشاعر مجدد من شعراء الإتجاه الواقعى الذين كرسوا حياتهم وفنهم للدفاع عن حقوق الإنسان فى الحياة والحرية.

وقد اعتمد الباحث على المنهج الإحصائى الوصفى التحليلى وتوصل بتطبيق هذا المنهج إلى عدد مناسب من النتائج من أهمها:

أولا : على المستوى الصوتى:

* يميل أمل دنقل إلى استخدام الحروف المجهورة فى قوافيه كما يميل إلى استخدام الحروف المتوسطة(بين الاحتكاكية والانفجارية ــ أو بالتعبير القديم: بين الشدة والرخاوة) أكثر من الحروف الشديدة وحدها أو الرخوة وحدها.

* الحروف الأكثر تكرارا فى شعره هى حسب درجة تكرارها: (الألف ــ اللام ــ الياء ــ النون ــ الميم ــ التاء ــ الهاء ــ الراء ــ الواو ــ الهمزة ــ الباء ــ الفاء ــ العين)

أما الحروف الأقل تكرارا أو نادرة الوجود فهى:

(الثـاء ـ الذال ـ الخاء ـ الزاى ـ الضـاد ـ الظاء ـ الغين ـ اللام ألف)

وبقية حرو ف الأبجدية تتكرر عنده بدرجة متوسطة

* تتكرر عنده عدة ظواهر صوتية هي:

ـ العدول

ـ السكون (الوقوف بالسكون) وسط الكلام

ـ الحشو

ـ المد الصوتى الزائد

ـ عدم مراعاة تجاور الحروف

ـ التزام السكون فى القوافى بطريقة معينة.

ثانيا: على المستوى الصرفى:

* يميل أمل دنقل إلى استخدام المشتقات على النحو التالى:

(أ) فى أوزان اسم الفاعل يفضل وزن (فاعل) من الثلاثى ثم وزن مفعل (من الرباعى الذى على وزن أفعل) ثم وزن مفتعل (من الخماسى) وهناك أوزان سماعية لاسم الفاعل لم يتسخدمها قط.

(ب) فى أوزان اسم المفعول يفضل الشاعر استخدام الأوزان الشهيرة من أوزان الثلاثى والرباعى والخماسى ولم يستخدم اسم المفعول من السداسى مطلقا. كما لم يستخدم الأوزان

السماعية.

(جـ) فى أوزان اسم الآلة يفضل الشاعر استخدام أوزان مفعال وفعلل وفعال كما أنه استخدم أوزانا جديدة لاسم الآلة لم يقل بها المجمع اللغوى فضلا عن كتب اللغة القديمة.

(د) فى أوزان اسمى الزمان والمكان يفضل الشاعر استخدام وزن (مفعل) (بضم اليميم وفتح العين) اسما للمكان أكثر من غيره. ويندر عنده استخدام اسم المكان. ولم يشتق الشاعر اسمى الزمان والمكان إلا من الثلاثى والخماسى فقط.

(هـ) فى أوزان الصفة المشبهة يميل الشاعر إلى استخدام وزن فعلاء للمؤنث أكثر من غيره . وفى أوزان الصفة المشبهة التزم الشاعر بقواعد الإشتقاق التقليدية.

(و) اسم التفضيل يندر استخدامه فى الديوان (١٤ مرة فقط)

* يفضل الشاعر من الجموع جمع التكسير حيث استخدمه أكثر من جمع المذكر السالم وجمع المؤنث السالم ويفضل من أوزان جموع التكسير:

- وزن أفعال
- وزن فعول
- وزن فعال
- وزن مفاعل

ـ وزن فعائل

ـ وزن فواعل

* من حيث أفعال: استخدم الشاعر الفعل الماضى للدلالة على خمسة أزمنة هى:

الماضى المقارب ـ الماضى المتجدد ـ الماضى المستمر ـ الماضى المنتهى بالحاضر ـ الماضى البسيط.

(١) واستخدم المضارع للدلالة على أمنة: الحال ـ المستقبل ـ المضى.

(٢) استخدم الشاعر أربعة أفعال ناسخة فقط وأغفل أفعالا ناسخة كثيرة ولم يزد استخدامه للأفعال الناسخة عن ٧٫٨٪ من حجم استخدامه للأفعال الذى يمثل بصفة عامة ٢١٫٦٪ من مجموع كلمات الديوان (١٢٨٩ فعلا)

(٣) استخدم الشاعر الفعل منفيا بنسبة ٧٫٥٪ من عدد مرات استخدام الفعل.

(٤) استخدم الشاعر الفعل الثلاثى أكثر من غيره(٦٥٫٨٪)

(٥)استخدم الشاعر خمس عدد أفعاله متصلا بضمائر.

ثالثا: على المستوى النحوى:

(١) الجملة الإستفهامية:

استخدم الشاعر الإستفهام بدون أداة فى المرتبة الثانية بعد الإستفهام بالأداة (من).

ـ أكثر أدوات الإستفهام تكرارا عنده: من ـ هل ـ ما ـ أين.

ـ هناك أدوات لم يستخدمها مطلقا هي:

ـ كم

ـ أنى

ـ أيان

ـ يفضل الشاعر استخدام الفعل المضارع بعد أداة الإستفهام يليه في التفضيل الاسم الظاهر ثم الفعل الماضي.

(٢)الجملة الشرطية:

ـ لم يستخدم الشاعر من أدوات الشرط التقليدية إلا : إن، إذا، لو.

ـ استخدم الظرفين: حين، عندما، أداتي شرط بأكبر نسبة تكرار بالقياس إلي غيرهما.

ـ يفضل الشاعر استعمال جملة الشرط مؤتلفة الأزمنة على الجملة مختلفة الأزمنة.

ـ في حالة الشرط بدون أداة يستخدم الشاعر الربط اللفظي والمعنوي وقد يسقط أداة الربط اللفظي أحيانا.

رابعا : على المستوى الدلالي:

ـ لم تخرج دلالات المباني(المشتقات ـ الأفعال ـ الجمل التركيبية كثيرا عن الدلالات التقليدية.

ـ تتسع دلالة مصادر الصورة الشعرية عند أمل دنقل لتشمل معظم مظاهر الطبيعتين الحية والجامدة وبخاصة فى بيئة الصعيد.

ـ تبرز ثقافة الشاعر التاريخية أكثر وضوحا من غيرها.

ـ التعبير القرآنى محدود جدا فى الديوان. والثقافة الدينية معظمها ذات طابع تاريخى أكثر منه طابعا دينيا.

خامسا: قام الباحث بإعداد قوائم تمثل الرصيد اللغوى للشاعر ومعجمه الخاص

مقترحات وتوصيات:

فى ضوء هذه النتائج يقترح هذا البحث:

(١) إجراء دراسات مكملة لبقية دواوين أمل دنقل تقارن نتائجها بنتائج هذه الدراسة.

(٢) إجراء دراسات لتحليل لغة شعراء آخرين مثل أحمد عبد المعطى حجازى الذى يعد أكبر شاعر أثر فى أمل دنقل وفى غيره ممن جاءوا بعد مرحلة ازدهار حجازى.

(٣)تحليل لغة شعراء آخرين عرفوا باتجاههم إلى الرومانسية مثل محمد ابراهيم أبو سنه

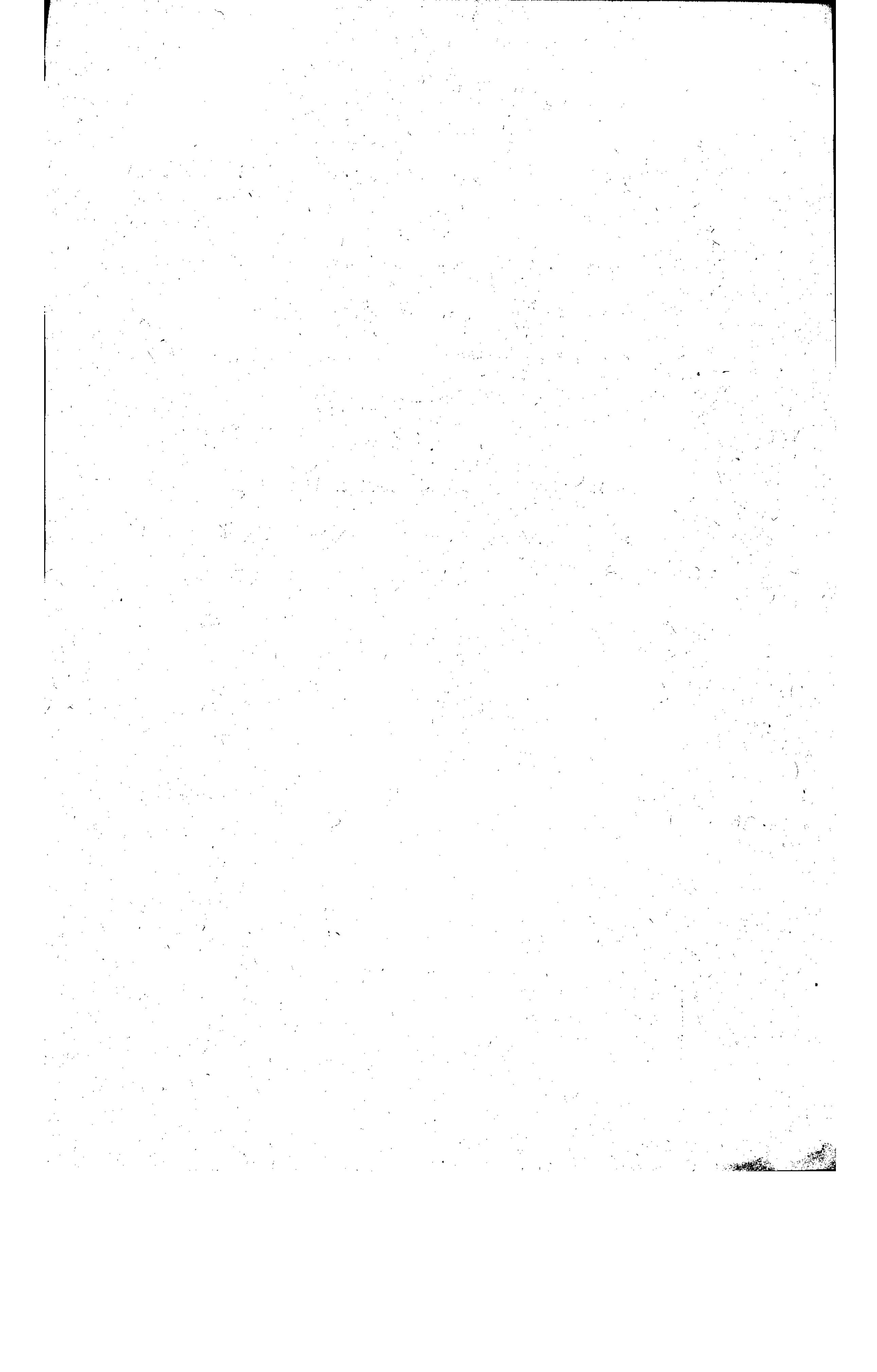
(٤) تخصيص دراسة للمخالفات اللغوية عند الشعراء المحدثين.

(٥) توجيه الدراسات النقدية اتجاها لغويا إحياء لمدرسة

النقد اللغوى التى لم يعد لها تقريبا تأثير فى الساحة الأدبية بعد ذبول (ولا أقول انقراض) مثل هذا اللون من ألوان الدراسة النقدية.

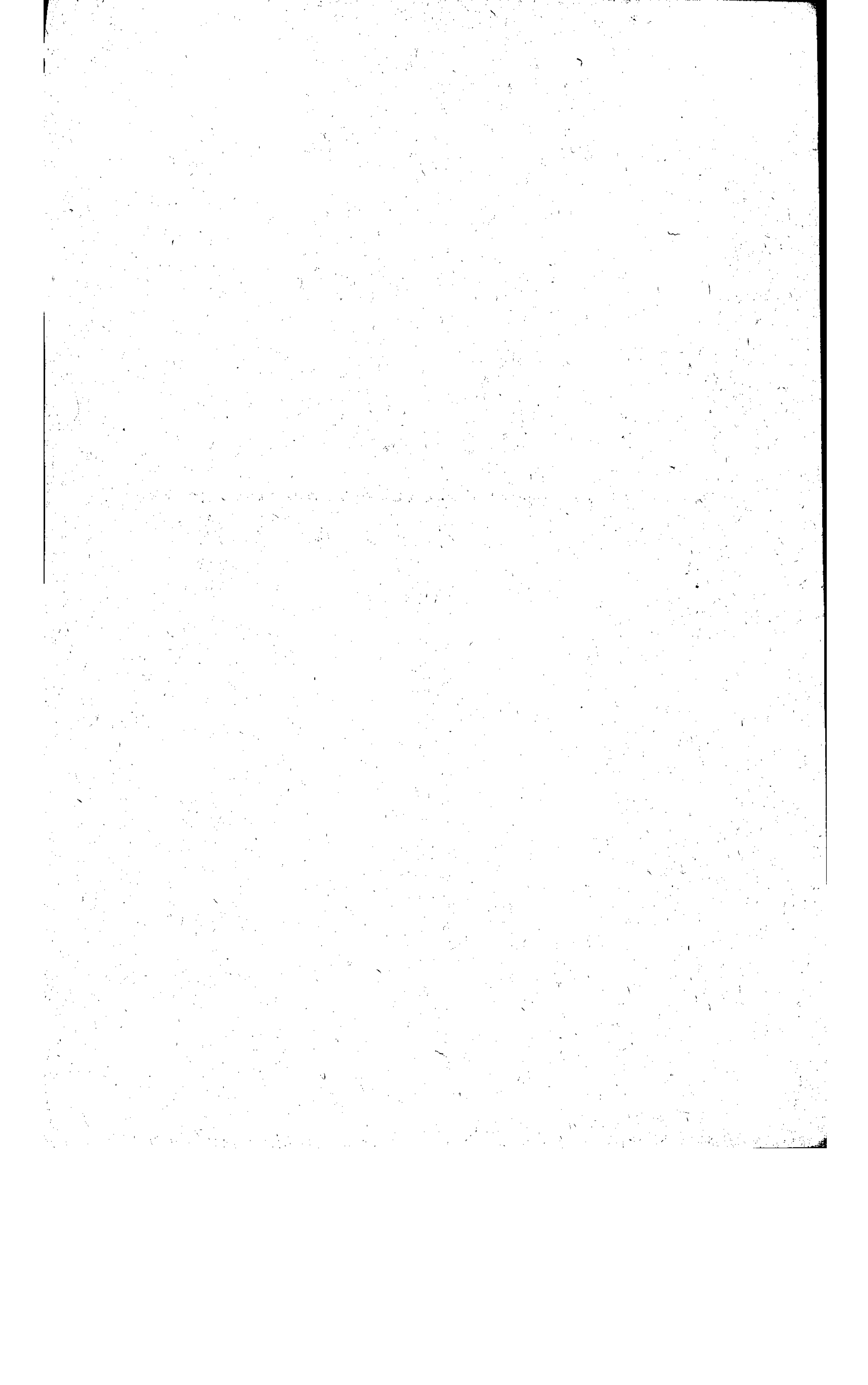
(٦) مواجهة الكتابات النقدية الجوفاء بجرأة وشجاعة لإبراز ما فيها من تضليل وسخافات وتعصب طائفى ومذهبى.

(٧) عدم السكوت على الطلاسم التى تنشرها مجلة فصول باسم النقد الأدبى لبعض الكتاب ويكفى إعتراف الأديب الكبير نجيب محفوظ ذات مرة فى برنامج تليفزيونى بأنه (لا يفهم شيئا مما تنشره مجلة فصول) وإعتراف الدكتور محمود الربيعى وهو أستاذ نقد كبير ومتخرج فى جامعة لندن خلال عرضه لأحد كتب كمال أبو ديب فى فصول، بأنه لا يفهم ــ مجرد فهم ــ بعض فقرات ضرب لها أمثلة.



مراجع البحث

- أولا : الكتب العربية
- ثانيا : الدوريات العربية
- ثالثا : الكتب الأجنبية



أولا: الكتب العربية:

(١) الأخفش، معاني القرآن
(٢) الأربلي، جواهر الأدب في معرفة كلام العرب، تحقيق حامد نبيل القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨٤م.
(٣) ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، القاهرة
(٤) ابراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، القاهرة.
(٥) ابراهيم السامرائي، الفعل زمانه وأبنيته
(٦) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد شاكر ، القاهرة: دار المعارف.
(٧) ابن هشام: شرح شذور الذهب، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد.
(٨) ابن هشام: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب
(٩)ابن يعيش، شرح المفصل
(١٠) أحمد أمين، زكى نجيب محمود، قصة الفلسفة الحديثة ، جـ ٢.
القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٦م.
(١١) أحمد بن حنبل، مسند أحمد
(١٢) أحمد عبد المعطى حجازى لم يبق إلا الإعتراف بيروت: دار الآداب، ١٩٦٥م.
(١٣) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، بيروت: دار العودة ، د. ت:
(١٤) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ط٢، بيروت : دار العودة، ١٩٨٥م.
(١٥) أميرة حلمي مطر الفلسفة عن ديونان، ط٢، القاهرة: دار المعارف ١٩٦٨م.
(١٦) أنس الحاج، ديوان الرأس المقطوع ، بيروت دار مجلة شعر ١٩٦٣م.
(١٧) أنس الحاج، ديوان الرسولة لشعرها الطويل حتى الينابيع، بيروت: دار النهار، ١٩٧٥م.
(١٨) أنيس المقدس، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث.
بيروت: دار العلم للملايين ، ص٢ ، ١٩٧٣م.
(١٩) البارودي، ديوان البارودي، تحقيق على الجارم، محمد شفيق معروف. القاهرة: دار المعارف، ١٩٧١م.
(٢٠)البدراوي زهران، ظواهر قرآنية في ضوء الدرس اللغوي الحديث.
(٢١) البدراوي زهران ،أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي الحديث
(٢٢) بدوى طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، بيروت: دار الثقافة.

١٩٨٥م.
(٢٣) التبريزى: شرح القصائد العشر.
(٢٤) تمام حسان . مناهج البحث فى اللغة. القاهرة
(٢٥) تمام حسان . اللغة العربية معناها ومبناها. القاهرة: هيئة الكتاب. ١٩٧٩م.
(٢٦) تيراز عواد: ديوان بيوت العنكبوت . بيروت : مطابع الخال اخوان . ١٩٦٧م.
(٢٧) جابر قميحة. التراث الانسانى فى شعر أمل دنقل. القاهرة: دار هجر . ١٩٨٧م.
(٢٨) حافظ ابراهيم. ديوان حافظ. جـ ١.
(٢٩) الحسانى حسن عبد الله. مقدمة ديوانه عفت سكون النار. القاهرة: د. ن. ١٩٧٢م.
(٣٠) حسن فتح الباب. فارس الأمل. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية. ١٩٦٥م.
(٣١) خليل أحمد عمايره: فى نحو اللغة وتراكيبها. القاهرة
(٣٢) خليل مطران . ديوان الخليلي. القاهرة: دار الهلال . ١٩٤٩م.
(٣٣) رجاء عيد. فلسفة الالتزام فى النقد الأدبى. القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع . ١٩٧٤م.
(٣٤)الرمانى. معانى الحروف. تحقيق عبد الفتاح شلبى. القاهرة: دار نهضة مصر.
(٣٥) الزجاج. معانى القرآن.
(٣٦) الزمخشرى. الكشاف عن حقائق التنزيل.
(٣٧) السكاكى. مفتاح العلوم. ضبطه وعلق عليه نعيم زرزور. بيروت : دار الكتب العلمية ط٢. ١٩٨٧م.
(٣٨) سيبويه. الكتاب
(٣٩) السيوطى. همع الهوامع بشرح جمع الجوامع.
(٤٠) شوقى ضيف. دراسات فى الشعر العربى المعاصر . ط٢. القاهرة: دار المعارف. ١٩٥٩م.
(٤١) صلاح عبد الصبور . الأعمال الكاملة لصلاح عبد الصبور. بيروت: دار العودة: ١٩٨٦م.
(٤٢) عامر العقاد. لمحات من حياة العقاد. القاهرة: دار الشعب. ١٩٦٨م.
(٤٣) عباس حسن. النحو الوافى. ط٤. القاهرة: دارالمعارف.
(٤٤) عباس محمود العقاد. ساعات بين الكتب. ط٢. بيروت : الكتاب العربى.

١٩٦٩م.
(٤٥) عباس محمود العقاد. شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي. كتاب الهلال، العدد ٢٥٢، ١٩٧٢.
(٤٦) عباس محمود العقاد. مقدمة ديوان بعد الأعاصير. القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٠م.
(٤٧) عباس محمود العقاد. مقدمة بقلم العقاد لديوان عبد الرحمن شكرى، جـ ٢. القاهرة: دار المعارف بالاسكندرية، ١٩٦٠م.
(٤٨) عبد الحميد جيدة. الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر. بيروت: مؤسسة نوفل، ١٩٨٠.
(٤٩) عبد الرحمن الشرقا. من أب مصرى. القاهرة: دار الكاتب العربي، ١٩٦٨م.
(٥٠) عبد الرحمن شكرى. مقدمة بقلم عبد الرحمن شكرى لديوانه جـ ٥.
(٥١) عبد الغنى الدقر. معجم القواعد العربية. دمشق: دار القلم، ١٩٨٦م.
(٥٢) عبدالمتعال الصعيدى. بغية الايضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة. جـ ٢. القاهرة: مكتبة الآداب. ١٩٨١م.
(٥٣) عز الدين اسماعيل. الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. القاهرة د.ن. ، ١٩٦٧م.
(٥٤) عصام نور الدين. الفعل والزمن. بيروت: المؤسسة العربية للتأليف والنشر ١٩٨٨م.
(٥٥) على أحمد طلب. صيغة فعيل واستعمالاتها في القرآن الكريم. القاهرة: مكتبة الأمانة. ١٩٨٧م.
(٥٦) على عشرى زايد. موسيقى الشعر الحر. ماجستير كلية دار العلوم بالقاهرة. ١٩٦٨م.
(٥٧) على يونس. النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى في الشعر الجديد. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٨٥م.
(٥٨) عمر الدسوقي. في الأدب الحديث. القاهرة: مطبعة الرسالة ١٩٦١م.
(٥٩) فخر الدين قباوه. تصريف الأسماء والأفعال. بيروت: مكتبة المعارف. ط٢. ١٩٨٨م.
(٦٠) كمال بشر. علم اللغة العام(الأصوات) الجزء الثاني.
(٦١) كمال نشأت . أبو شادى وحركة التجديد في الشعر العربي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٦٧م.

(٦٢) كيلانى حسن سند. قبل ما تسقط الأمطار. القاهرة: دار الكتاب العربى. د. ت.
(٦٣) المالقى. رصف المبانى. تحقيق أحمد الخراط. دمشق: دارالقلم.
(٦٤) مالك يوسف المطلبى. فى التركيب اللغوى للشعر العراقى المعاصر. العراق: وزارة الاعلام. ١٩٨٤م.
(٦٥) المبرد: المقتضب. محمد عبد الخالق عضيمة ـ القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب.
(٦٦) محمد الهادى الطرابلسى. خصائص الأسلوب فى الشوقيات. تونس: منشورات الجامعة التونسية. ١٩٨١م.
(٦٧) محمد الهادى الطرابلسى. عبد السلام المسرى. الشرط فى القرآن. تونس الدارالتونسية للتوزيع. ١٩٨٥م.
(٦٨) محمد توفيق. أعياد . القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر. ١٩٦٤م.
(٦٩) محمد خليفة التونسى. فصول من النقد عند العقاد. القاهرة: مكتبة الخانجى. ١٩٥٥م.
(٧٠) محمد عبد المطلب. دويان محمد عبد المطلب.
(٧١) محمد غنيمى هلال. النقد الأدبى الحديث. القاهرة: دار نهضة مصر د. ت.
(٧٢) محمد مفيد الشوباشى. الأدب ومذاهبه. القاهرة: دار الكاتب العربى. ١٩٧٠م.
(٧٣) محمد مندور. قضايا جديدة فى أدبنا الحديث. بيروت: دار الآداب. ١٩٥٨م.
(٧٤)محمد مندور. فن الشعر. القاهرة: الدار القومية. المكتبة الثقافية. العد ١٢. ١٩٦٢م.
(٧٥) محمد مندور. فى الأدب ومذاهبه. القاهرة : معهد الدراسات العربية. ١٩٥٥م.
(٧٦) محمد نايل. اتجاهات وآراء فى النقد. القاهرة: دارالمعارف ١٩٦٦م.
(٧٧) محمود أمين العالم. عبد العظيم أنيس بيروت. ١٩٥٠م.
(٧٨) محمود على السمان. أوزان الشعر الحر وقوافيه. طنطا. ١٩٨٠م.
(٧٩) المرادى. الجنى الدانى. شرح وتحقيق حاتم الضامن. العراق: وزارة الاعلام.
(٨٠) المرزوقى. شرح الحماسة.
(٨١) مكى بن أبى طالب. مشكل إعراب القرآن. تحقيق حاتم الضامن. العراق:

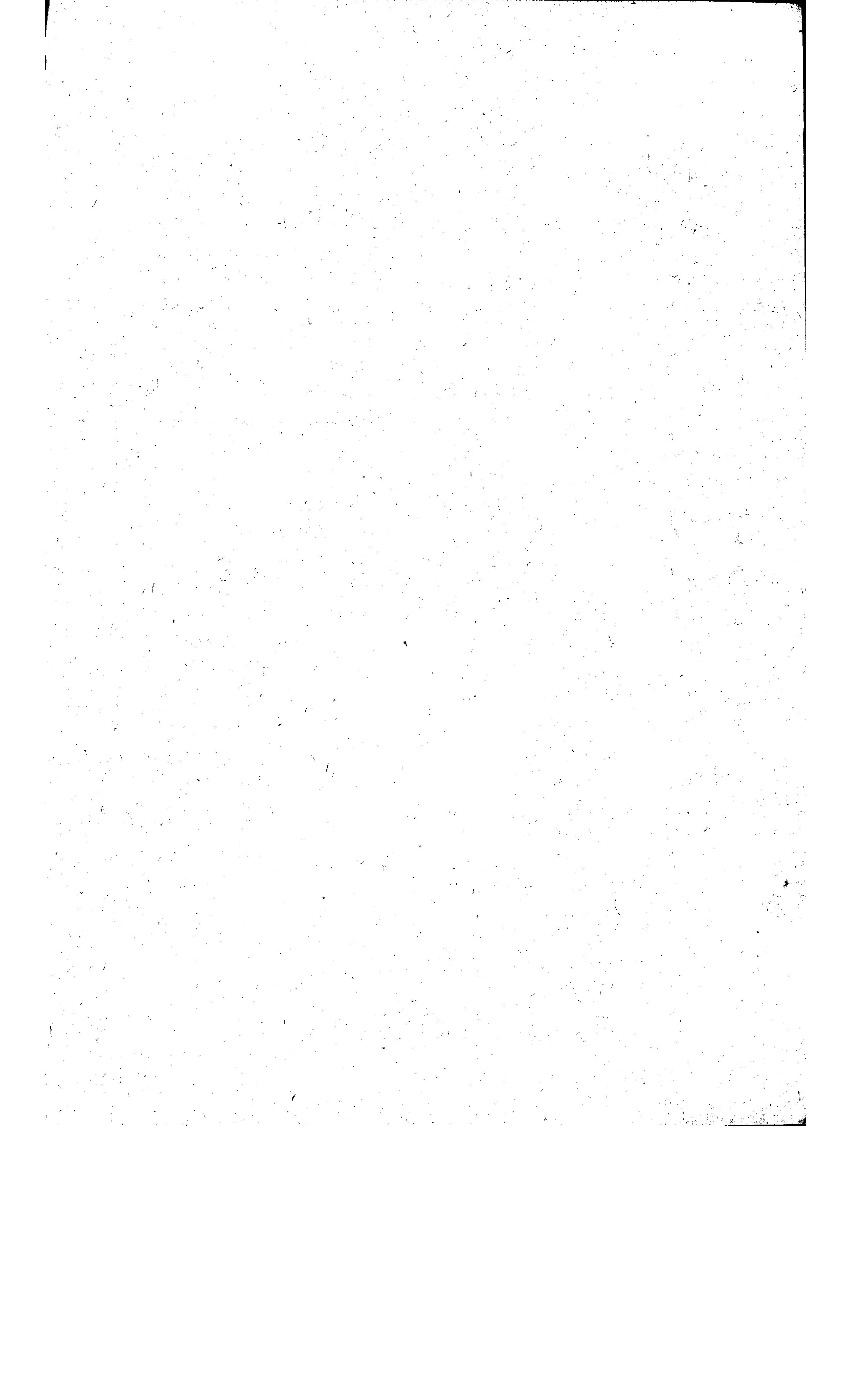
وزارة الاعلام، ١٩٧٥م.
(٨٢) منى السعودى، رؤيا أولى. بيروت: منشورات مواقف، ١٩٧٢م
(٨٣) الميدانى، مجمع الأمثال.
(٨٤) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر. بيروت: د.ن، ١٩٧٤م
(٨٥) يحيى هويدى، دراسات فى الفلسفة الحديثة والمعاصرة. القاهرة دار النهضة العربية، ١٩٦٨م.

ثانيا: الدوريات العربية:

(٨٦) مجلة إبداع المصرية، عدد أكتوبر ١٩٨٣م.
(٨٧) جريدة أخبار اليوم المصرية، العدد الصادر فى ١٩٥٤/٢/٢٧م.
العدد الصادر فى ١٩٦٣/١/٢٧م.
(٨٨) مجلة الأديب البيروتية، عدد مايو ١٩٦٠م.
(٨٩) جريدة الجمهورية المصرية، العدد الصادر فى ١٩٥٢/٤/٥م.
(٩٠) مجلة الثقافة المصرية، عدد أكتوبر ١٩٦٣م.
(٩١) مجلة الشعر المصرية، عدد أغسطس ١٩٦٢م.
(٩٢) مجلة شعر البيروتية، العدد ١٠ الصادر فى ربيع ١٩٥٩م
، العدد ٢٣ الصادر فى صيف ١٩٦٢م.
، العدد ٢٨ الصادر فى خريف ١٩٦٣م.
(٩٣) مجلة الكاتب المصرية ، عدد فبراير ١٩٦٢م.
(٩٤) مجلة المجلة المصرية، عدد نوفمبر ١٩٦٨م
(٩٥) مجلة الهلال المصرية ، عدد نوفمبر ١٩٦٨ ، عدد يناير ١٩٢٦م.

ثالثا: الكتب الأجنبية:

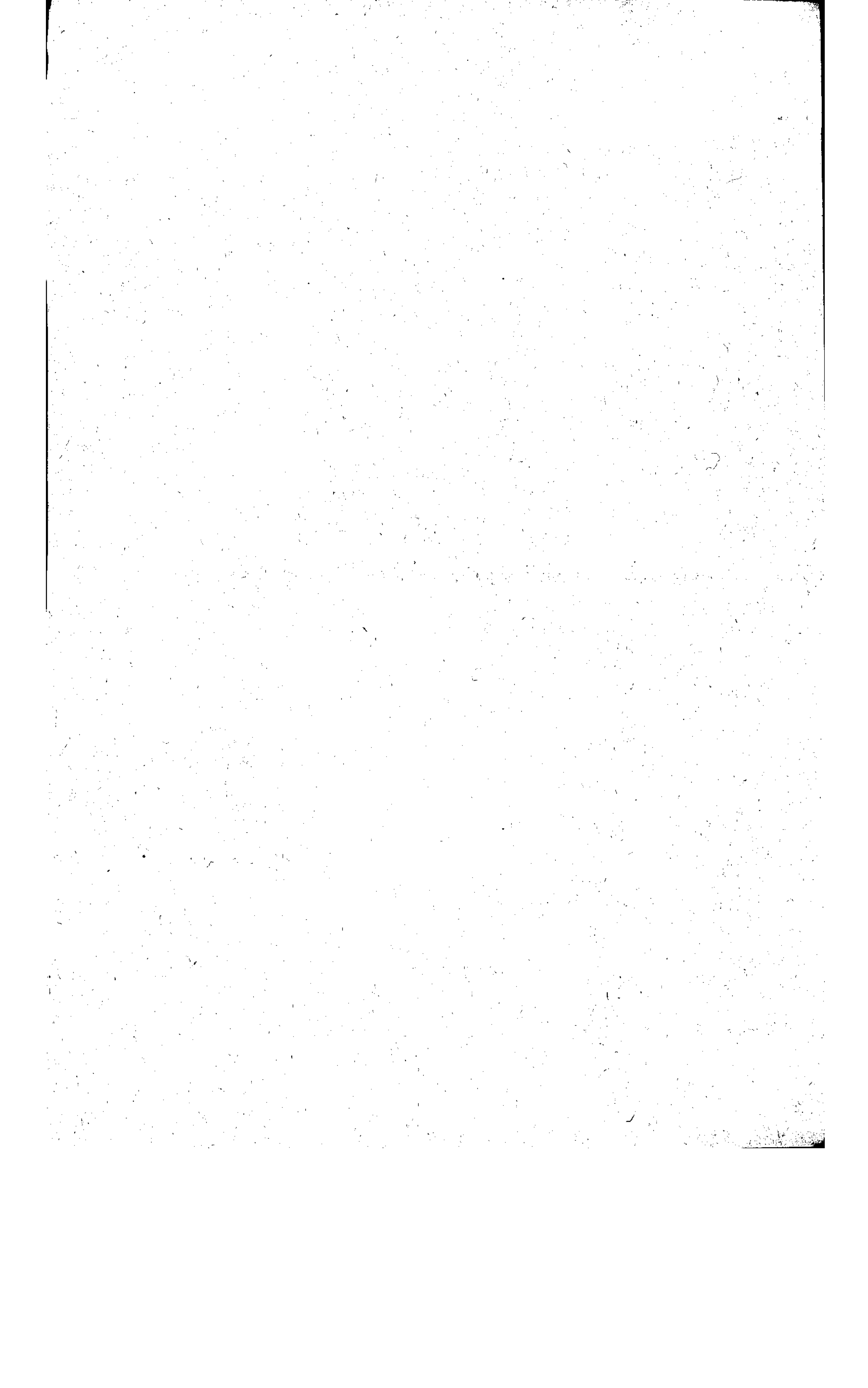
1- **Austin** W-& R. Wellek. Theory of litetatute, London, 1955.
2- **Beach**. J. A History of English Literature. New York, 1950.
3- **Chiarie**. J. Realism and Imagination. London, 1950.
4- **Choan**. J. M. A History of Western Literature. London 1961.
5- **Hough** . G. The Romantic poets. London, 1953.
6- **Kohan**. L. Social Ideals.. German Literature, New York, 1938.



الملاحق

ملحق (١)

الرصيد اللغوى



الرصيد اللغوى

يتميز رصيد أمل دنقل اللغوى ـ بوجه عام ـ بالثراء والتنوع على الرغم من وجود بعض الدخيل فى لغته ولكن هذا لا يعنى شيئا بالنظر إلى طغيان الدخيل على لغة الشعر الحديث (التفصيلى) بوجه عام.

وقد آثرت حصر هذا الرصيد على صورة جدول يبين هذا الرصيد مصنفا طبقا للدراسة التى سبقت فى الفصول الماضية.

الصيغة	عدد مرات استعمالها	الكلمات الاكثر تكرارا
اسم الفاعل	٢١٦ مرة	جائع صامت دائرة خادم جالس باسم عابر شاحب هادىء طائر ثائر واجم

الصيـــغة	عدد مرات استعمالها	الكلمات الاكثر تكرارا
تابع اسم الفاعل		صائد دام بائع فاتر عار ضامر حارس نائم شاهد منكفىء منحدر مضيء مؤمن منقذ مطرق ملتهب مهاجر
اسم المفعول	١٤٠	حبيب حزين

الصيغة	عدد مرات استعمالها	الكلمات الأكثر تكرارا
تابع اسم المفعول		مقدس جريح منهك فضول ملقاه فتيل معلق مخبول مقهور متعب
صيغة المبالغة		العجوز الرضيع العرافة أمراء (جمع أمير)
اسما الزمان والمكان	٣٩	مقهى مجلس منحنى مقعد

الصيـــغة	عدد مرات استعمالها	الكلمات الاكثر تكرارا
تابع اسما الزمان والمكان		منزل مدخل مقبرة منتصف محطة معبر
الصيغة المشبهة	٩٢	صغير أو صغيرة زرقاء بيضاء ردىء أسود مرة أو مر عزلاء الجميل جديد سيد عجلى عتيق قديمة

الكلمات الاكثر تكرارا	عدد مرات استعمالها	الصيغة
أبيض عذراء ميت وحيدة صديق صفيق أبله حمراء كبيرة خجلى الأخير عذبة طروب نبية طليق شهيد قصير نبيل ميتة		تابع الصيغة المشبهة

الكلمات الاكثر تكرارا	عدد مرات استعمالها	الصيـــغة
مذياع مشنقه خنجر مصباح خاتم قطار ترام زورق سفينة شباك دورق شراع مهماز معطف	٨٢	اسم الآلة
الأولى الأخرى	١٤	اسماء التفضيل
المؤمنون القادمون منحدرون	٢٠	جمع المذكر السالم

الكلمات الأكثر تكرارا	عدد مرات استعمالها	الصيغة
كلمات درجات رايات طرقات زوجات دقات قطرات فضلات حجرات زكريات شرفات عربات أغنيات ساعات	٩٥	جمع المؤنث السالم
أيدي أعين أطفال أبواب أضواء	٤٦٦	جمع التكسير

الكلمات الاكثر تكرارا	عدد مرات استعمالها	الصيـــغة
أطراف أشباح أسنان رجال عظام ثياب دماء ظلال رياح رمال جمال حبال عيون بيوت مشانق حدائق عرائس أخوة موتى جدران		تابع جمع التكسير

الصيـــغة	عدد مرات استعمالها	الكلمات الاكثر تكرارا
تابع جمع التكسير		شهداء مصابيح لفائف قلوب سيوف دموع جنود وجوه
الماضي	٤٦٥	كان مات رأى انتظر قال مر قل

الكلمات الاكثر تكرارا	عدد مرات استعمالها	الصيغة
يبكي	٧٧٢	المضارع
يرى		
يسأل		
يقول		
يسقط		
يضيء		
يهوى		
يموت		
يعود		
يختفى		
يسير		
ينتظر		
يدق		
يهم		
يرشف		
يرفع		
يبدأ		
يبتسم		
يملك		
يصبح		

الصيغة	عدد مرات استعمالها	الكلمات الأكثر تكرارا
تابع المضارع		يفتح يهدى يخلع يغسل يحمل
الأمر	٥٢	تكلم غلم أعط
المصدر	٤٣٢	الصمت الانحناء الجوع الحزن خطو الرغبة الوهم البكاء بسمة ضجيج

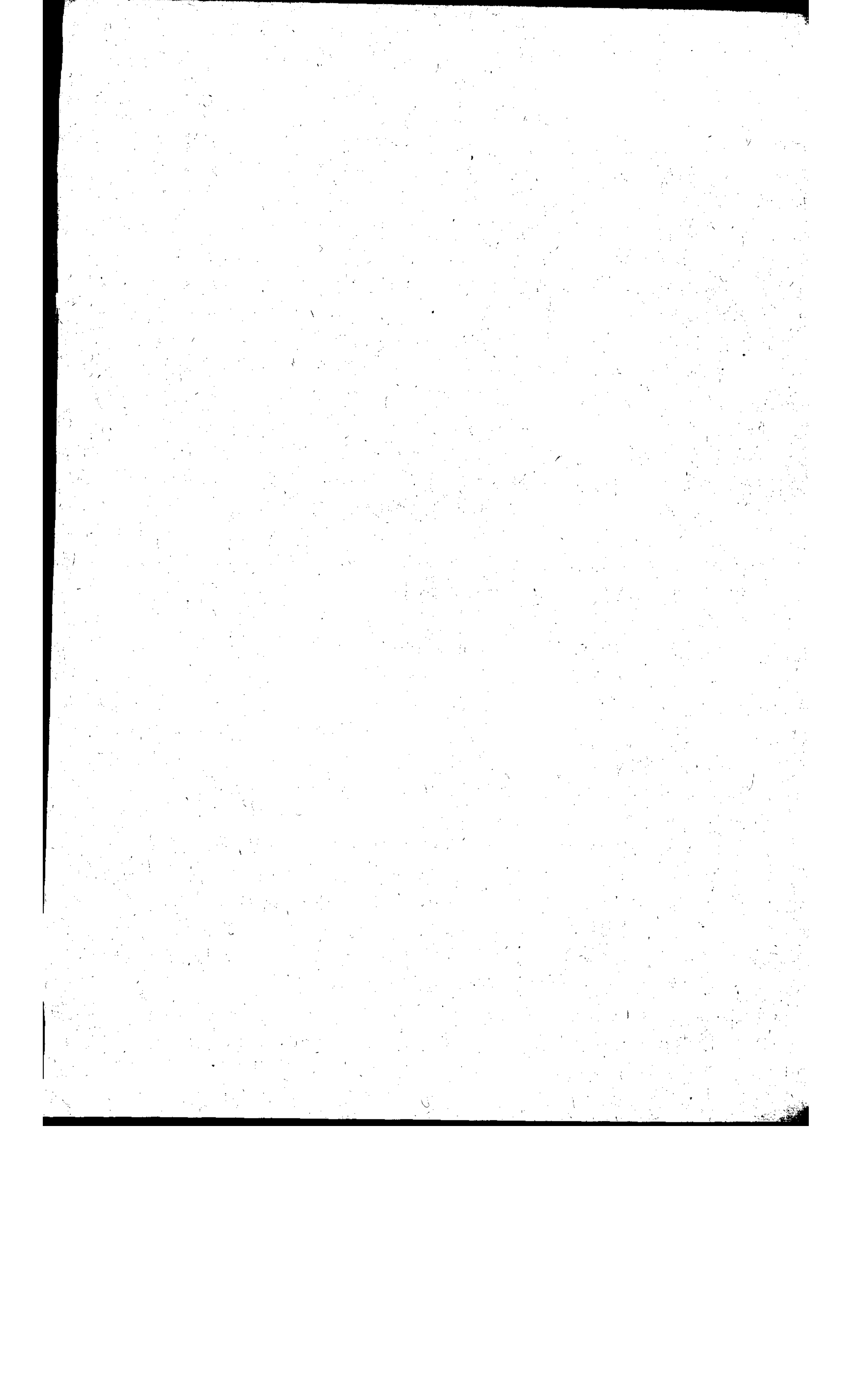
الصيـــغة	عدد مرات استعمالها	الكلمات الاكثر تكرارا
تابع المصدر		العطش
		الموت
		السكون
		الحطام
		ضحك
		الغناء
		دفيء
		التوهج
		الشوق
		مشى
		نبض
		انتظار
		ايقاع
		الظلمة
		اعطش
		الحذر
		الحمل
		البشرى
		البرد
		البيعة

الصيـــغة	عدد مرات استعمالها	الكلمات الاكثر تكرارا
تابع المصدر		دقة
		الأمان
		ذبذبة
		الرعب
		المرح
		العواء
		الرهبة
		العذاء
		شجار
		الصدق
		مقدم
		نهاية
		استعراض
		القول
		الرأى
		ارتياب
		ندم
		منع
		الوحشة
		الملامة

الصيـــغة	عدد مرات استعمالها	الكلمات الاكثر تكرارا
تابع المصدر	٠	وداع الوجود
حروف الجر		من إلى فى عن على اللام الباء الكاف رب حتى

ملحق (٢)

المعجم الشعرى الخاص



المعجم الشعرى

أولا : الكلمات المميزة لأسلوب الشاعر: (قاموس الشاعر)(1)

الدم

القتل

السقوط

الانحناء

الحطام

الاضطراب

الحزن

التأوه

الكتمان

الغضب

الإرهاق

الضياع

التربة

النداء

الرغبة

الصمت

الوهم

البكاء

العطش

الجوع

الظلمة

السكون

الفناء

السواد

البياض

أسماء فصول السنة

الصدى

المدى

النسوة

الأمهات

الموتى

الشهداء

الأطفال

العيون

الضجيج

الشفاء

العبوس

الصدأ

الإدمان

الانتظار

التشاغل

الذكريات

الشحوب

السرير

الذبح

الطعن

التشويه

التفاهة

الرؤية

الاجهاد

الاختناق

المجيء

الذهاب

النسيان

النضوب

السؤال

الغياب

القول

الوقيعة

النبؤة

الوقوف

السكوت

الإهانة

المشاكسة

التخاذل

الدعوة

المشى

التعكر

السرقة

السباحة

الذبذبة

الفداء

السير

الاغتسال

التلاشى

ثانيا: الدخيل:

يكثر الدخيل فى شعر أمل دنقل بصورة ملفتة للنظر وما نذكره هنا مجرد أمثلة فقط:

السترة

النياشين

الأغوات

القصدير

الزنار

تشرين

الخوذات

المقهى

الفندق

الزوارق

السماد

موسيقار

طائرات

سيارات

ملاعق

الجرس

الإفريز

فرشاة الأسنان

الدهليز

بندول

أقراص منع الحمل

الأثاث

الشرفة

المنظار الطبى

علبة الثقاب

النادل

هيلتون

السجائر

تواشيح الغناء

بور توفيق

الكبانون

الصنبور

اليشمك

الكواليس

الربو

النمش

ثالثا: العامي:

الصدف

الطابور

شهر العسل

ذقني النابتة

قرصت

المدافن

الضفائر

شرب القهوة المرة

أقرأ الطالع

كسرت الخبز

ثقلت آذاننا

قرصت أذنيه

يغرز

السلمة

خشخشة

تفرد القلوع

التعابير الجاهزة:

هناك تعابير جاهزة تتردد على لسان أي شاعر دون قصد. وقد يكون لوجودها دور فني، وقد تكون مجرد حشو. ومما ورد في

الديوان من التعابير الجاهزة.

ـ انقضت المهلة

ـ فيما يرى النائم

ـ ما الذى آكله كى لا أموت

ـ انزلقنا من ظهور الأمهات

ـ دمى حلال

ـ كل من تعشقه أمى، أب لى

ـ قضبان محماة

ـ مسابقة الكلمات

ـ سلة مهملات

ـ خاوى الوفاض

ـ شربوا القهوة المرة

ـ الوظائف الشاغرة

(١) فضلنا سرد هذه المفردات فى صيغة المصدر مع انها تتكرر بمشتقاتها المختلفة.

الفهرس

صدر فى السلسلة

٤٨ - المخلّص والضحية .... محمود نسيم
٤٩ - العرض المسرحي .... حمادة ابراهيم
٥٠ - من الصوت الى النص .... د. مراد عبد الرحمن مبروك
٥١ - الأفلام المصرية .... كمال رمزى
٥٢- أزمة الشعر .... مجموعة مؤلفين
٥٣- من أساليب السرد العربى المعاصر ....د.مدحت الجيار
٥٤- أساليب الشعرية .... د. صلاح فضل
٥٥ - ثقافة المقاومة .... مجموعة من المؤلفين
٥٦ - دراسات فى الدراما والنقد .... حمادة ابراهيم
٥٧ - الحراك الأدبى .... أمجد ريان
٥٨ - ثورة الأدب .... محمد حسين هيكل
٥٩ - تيار الوعى فى الرواية المصرية .... د. محمود الحسينى
٦٠ - ألوان من النقد الفرنسى المعاصر .... محمد علي الكردى
٦١ - القراءة عبر الثقافات .... د. مارى تريز عبد المسيح
٦٢ - الأفلام المصرية لعام ٩٦ .... كمال رمزى
٦٣ - تحطيم الشكل - خلق الشكل .... د. صلاح السروى
٦٤ - البحث عن طريق جديد .... عبد الرحمن أبو عوف
٦٥ - الثقافة والاعلام .... مجموعة مؤلفين
٦٦ - رحلة الموت فى أدب نجيب محفوظ .... حسين عيد
٦٧ - مقدمة فى نظرية الأدب .... د. عبد المنعم تليمة
٦٨ - ما وراء الواقع .... ادوار الخراط
٦٩ - بئر العسل .... حاتم الصكر
٧٠ - الأفلام المصرية ٩٨ .... كمال رمزى
٧١ - مصر المكان .... محمد جبريل
٧٢ - بين الفلسفة والأدب .... علي أدهم
٧٣ - هوامش من الأدب والنقد .... علي أدهم

شركة الأمل للطباعة والنشر
(مورافيتلي سابقا)

رقم الإيداع : ١٤١١٣١ / ٢٠٠٠